

ПО ЗВѢЗДАМЪ.

ОПЫТЫ

ФИЛОСОФСКІЕ, ЭСТЕТИЧЕСКІЕ И КРИТИЧЕСКІЕ.



ТОГО ЖЕ АВТОРА:

КОРМЧІЯ ЗВѢЗДЫ. Книга лирики. Спб. 1903.

ПРОЗРАЧНОСТЬ. Книга лирики. (Съ приложеніемъ Бакхилидова диѳирамба „Ѳесей", въ перев. размѣромъ подлинника). М. Изд. „Скорпіонъ". 1904.

ЭРОСЪ. Книга лирики. Спб. Изд. „Оры". 1907.

CORARDENS. Четыре Книги лирики: I. COR ARDENS.—II. SPECULUM SPECULORUM.—III. ЭРОСЪ и ЗОЛОТЫЯ ЗАВѢСЫ.—IV. ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ. М. Изд. „Скорпіонъ". 1909.

ТАНТАЛЪ. Трагедія. „Сѣверные Цвѣты". М. Изд. „Скорпіонъ". 1905.

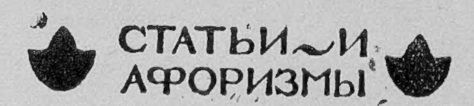
ЭЛЛИНСКАЯ РЕЛИГІЯ СТРАДАЮЩАГО БОГА. Опытъ религіозно-исторической характеристики. Спб. Изд. „Оры". 1909.

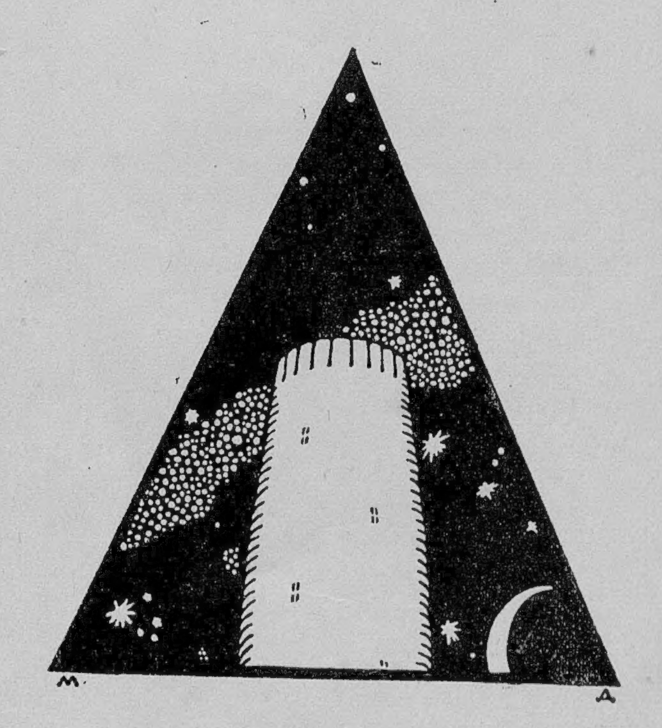
DE SOCIETATIBUS VECTIGALIUM PUBLICORUM POPULI ROMANI. Изслѣдованіе (Печатается въ изд. Имп. Арехол. Общ. въ СПБ.).

ПЕРВАЯ ПИѲІЙСКАЯ ОДА ПИНДАРА. Переводъ размѣромъ подлинника. СПБ. 1899. (Извл. изъ Журн. Мин. Народ. Просв. за 1899 г.).

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ

ПО ЗВѢЗДАМЪ





ИЗДАТЕЛЬСТВО
»ОРЫ«
С.ПЕТЕРБУРГЪ
1909

Л. Д. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛЪ.

Если эти гаданья двоихъ по тѣмъ же Звѣздамъ (ибо вмѣстѣ гадали мы по нимъ о путяхъ духа до ночи, когда безсмертные Пламенники призвали Тебя отъ темной Земли) единой душѣ помогутъ разслышать ея внутреннее Слово и съ сочувствіемъ вспомнитъ читающій о томъ, кто написалъ вспыхнувшія въ немъ строки: да будетъ не мнѣ тотъ даръ и та награда, но имени раскрывшей во мнѣ мое нерожденное Слово.

СОДЕРЖАНІЕ.

ОТДѢЛЪ I.

ОТДѢЛЪ II.

ОТДѢЛЪ III.

ОТДѢЛЪ IV.

НИЦШЕ И ДІОНИСЪ.

I.

Есть древній миѳъ. Когда богатыри эллинскіе дѣлили добычу и плѣнъ Трои,—темный жребій выметнулъ Эврипилъ, предводитель ѳессалійскихъ воинствъ. Ярая Кассандра ринула къ ногамъ побѣдителей, съ порога пылающихъ сокровищницъ царскихъ, славную, издревле замкнутую скрыню, работу Гефэста. Самъ Зевсъ далъ ее нѣкогда старому Дардану, строителю Трои, въ даръ — залогомъ божественнаго отчества. Промысломъ тайнаго бога досталась ветхая святыня бранною мздой ѳессалійцу. Напрасно убѣждаютъ Эврипила товарищи-вожди стеречься козней неистовой пророчицы: лучше повергнуть ему свой даръ на дно Скамандра. Но Эврипилъ горитъ извѣдать таинственный жребій, уноситъ ковчегъ—и, разверзнувъ, видитъ при отблескахъ пожара—не брадатаго мужа въ гробу, увѣнчаннаго раскидистыми вѣтвями, — деревянный, смоковничный идолъ царя Діониса въ стародавней ракѣ. Едва глянулъ герой на образъ бога, какъ разумъ его помутился.

Такою возникаетъ предъ нами священная повѣсть, кратко разсказанная Павсаніемъ. Наше воображеніе влечется послѣдовать за Эврипиломъ по горящимъ

тропамъ его діонисійскаго безумія. Но миѳъ, не замѣченный древними поэтами, безмолвствуетъ. Мы слышимъ только, что царь временами приходитъ въ себя и въ эти промежутки здраваго разумѣнія уплываетъ отъ береговъ испепеленнаго Иліона и держитъ путь— не въ родную Ѳессалію, а въ Кирру, дельфійскую гавань,—искать врачеванія у Аполлонова треножника. Пиѳія обѣщаетъ ему искупленіе и новую родину на берегахъ, гдѣ онъ встрѣтитъ чужеземное жертвоприношеніе и поставитъ ковчегъ. Вѣтеръ приноситъ мореходцевъ къ побережью Ахаіи. Въ окрестностяхъ Патръ Эврипилъ выходитъ на сушу и видитъ юношу и дѣву, ведомыхъ на жертву къ алтарю Артемиды Трикларіи. Такъ узнаетъ онъ предвозвѣщенное ему мѣсто упокоенія; и жители той страны, въ свою очередь, угадываютъ въ немъ обѣтованнаго имъ избавителя отъ повинности человѣческихъ жертвъ, котораго они ждутъ, по слову оракула, въ лицѣ чужого царя, несущаго въ ковчегѣ невѣдомаго имъ бога, онъ же упразднитъ кровавое служеніе дикой богинѣ. Эврипилъ исцѣляется отъ своего священнаго недуга, замѣщаетъ жестокія жертвы милостивыми во имя бога, имъ возвѣщеннаго, и, учредивъ почитаніе Діониса, умираетъ, становясь героемъ-покровителемъ освобожденнаго народа.

Эта древняя храмовая легенда кажется намъ миѳическимъ отображеніемъ судьбы Фридриха Ницше. Такъ же завоевывалъ онъ, сжигая древнія твердыни, съ другими сильными духа Красоту, Елену эллиновъ, и улучилъ роковую святыню. Такъ же обезумѣлъ онъ отъ своего таинственнаго обрѣтенія и прозрѣнія. Такъ же проповѣдалъ Діониса,—и искалъ защиты отъ Діониса въ силѣ Аполлоновой. Такъ же отмѣнилъ новымъ

богопознаніемъ человѣческія жертвы старымъ кумирамъ узко понятаго, извнѣ налагаемаго долга и снялъ иго унынія и отчаянія, тяготѣвшее надъ сердцами. Какъ оный герой, онъ былъ безумцемъ при жизни и благодѣтельствуетъ освобожденному имъ человѣчеству—истинный герой новаго міра—изъ нѣдръ земли.

Ницше возвратилъ міру Діониса: въ этомъ было его посланничество и его пророческое безуміе. Какъ паденіе «водъ многихъ», прошумѣло въ устахъ его Діонисово имя. Обаяніе Діонисово сдѣлало его властителемъ нашихъ думъ и ковачемъ грядущаго. Дрогнули глухія чары навожденія душнаго — колдовской полонъ душъ потусклыхъ. Зазеленѣли луга подъ весеннимъ вѣяніемъ бога; сердца разгорѣлись; напряглись мышцы высокой воли. Значительнымъ и вѣщимъ сталъ мигъ мимолетный, и каждое дыханіе улегченнымъ и полнымъ, и усиленнымъ каждое біеніе сердца. Ярче, глубже, изобильнѣе, проникновеннѣе глянула въ душу жизнь. Вселенная задрожала отгулами, какъ готическіе столпы трубныхъ ствольныхъ связокъ и устремительныя стрѣльчатыя сплетенія отъ вздоховъ невидимаго органа. Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенными вихремъ міровой пляски (—«the Earth dancing about the Sun», какъ пѣлъ Шелли). Мы хлебнули мірового божественнаго вина, и стали сновидцами. Спящія въ насъ возможности человѣческой божественности заставили насъ вздохнуть о трагическомъ образѣ Сверхчеловѣка—о воплощеніи въ насъ воскресшаго Діониса.

Въ душахъ забрезжило исполненіе завѣта:

Кто дышитъ тобой, богъ,
Не тяжки тому горныя
Громады, ни влаги, почившей

Въ торжественномъ полднѣ,
Стекло голубое!
Кто дышитъ тобой, богъ,—
Въ алтарѣ многокрыломъ творенія
Онъ—крыло!
Въ бурѣ братскихъ силъ,
Окрестъ солнцъ,
Мчитъ онъ жертву горящую
Земли страдальной...

(„Кормчія Звѣзды".)

Есть геніи паѳоса, какъ есть геніи добра. Не открывая ничего существенно новаго, они заставляютъ ощутить міръ по новому. Къ нимъ принадлежитъ Ницше. Онъ разрѣшилъ похоронную тоску пессимизма въ пламя героической тризны, въ Фениксовъ костеръ мірового трагизма. Онъ возвратилъ жизни ея трагическаго бога... «Incipit Tragoedia!»

II.

Чтобы вооружить Ницше на этотъ подвигъ жизни, двѣ разноликихъ Мойры при рожденіи надѣлили его двойственными дарами. Эта роковая двойственность можетъ быть опредѣлена какъ противоположность духовнаго зрѣнія и духовнаго слуха.

Ницше долженъ былъ обладать острыми глазами, различающими блѣдныя черты первоначальныхъ письменъ въ испещренномъ поверху позднею рукой палимпсестѣ завѣтныхъ преданій. Его небольшія изящныя уши—предметъ его тщеславія—должны были быть вѣщими ушами, исполненными «шумомъ и звономъ», какъ слухъ пушкинскаго Пророка, чуткими къ сокровенной музыкѣ міровой души.

Ницше былъ филологъ, какъ опредѣляетъ его Владиміръ Соловьевъ. Чтобы обрѣсти Діониса, онъ долженъ былъ скитаться по Элизію языческихъ тѣней и бесѣдовать съ эллинами по-эллински, какъ умѣлъ тотъ, чьи многія страницы кажутся переводомъ изъ Платона, владѣвшаго, какъ говорили древніе, рѣчью боговъ. Онъ долженъ былъ, вслѣдъ за горными путниками науки, совершить подъемъ, на которомъ мы застаемъ современное изученіе греческаго міра. Нужно было, чтобы Германнъ раскрылъ намъ языкъ, Отфридъ Мюллеръ – духъ, жизнь—Августъ Бекъ, Велькеръ—душу діонисійскаго народа. Нужно было, чтобы будущій авторъ «Рожденія Трагедіи» имѣлъ наставникомъ Ричля и критически анатомировалъ Діогена Лаэртія или поэму о состязаніи Гомера и Гесіода.

Ницше былъ оргіастомъ музыкальныхъ упоеній: это была его другая душа. Незадолго до смерти Сократу снилось, будто божественный голосъ увѣщавалъ его заниматься музыкой: Ницше — философъ исполнилъ дивный завѣтъ. Должно было ему стать участникомъ Вагнерова сонма, посвященнаго служенію Музъ и Діониса, и музыкально усвоить воспринятое Вагнеромъ наслѣдіе Бетховена, его пророческую милоть, его Промеѳеевъ огненосный полый тирсъ: его героическій и трагическій паѳосъ. Должно было, чтобы Діонисъ раньше, чѣмъ въ словѣ, раньше, чѣмъ въ «восторгѣ и изступленіи» великаго мистагога будущаго Заратустры — Достоевскаго,—открылся въ музыкѣ, нѣмомъ искусствѣ глухого Бетховена, величайшаго провозвѣстника оргійныхъ таинствъ духа.

И должно было также, чтобы состояніе умовъ эпохи, когда явился Ницше, соотвѣтствовало этой

двойственности его природы: чтобы его критическая зоркость, его зрительное стремленіе къ ясности классической и къ пластической четкости закалились въ позитивномъ холодѣ научнаго духа времени; чтобы его оргіастическое выхожденіе изъ себя встрѣтило привитую умамъ пессимизмомъ Шопенгауэра древнеиндійскую философію, съ ея вѣрою въ призрачность индивидуальнаго раскола и тоскою разлученія, созданнаго маревомъ явленій,—философію, раскрывшую изслѣдователю духа трагедіи существо Діониса, какъ начало, разрушающее чары «индивидуаціи».

Аполлинійскіе — оформливающіе, скрѣпляющіе и центростремительные—элементы личныхъ предрасположеній и вліяній внѣшнихъ были необходимы генію Ницше какъ грани, чтобы очертить безпредѣльность музыкальной, разрѣшающей и центробѣжной стихіи Діонисовой. Но двойственность его даровъ, или— какъ сказалъ бы онъ самъ — «добродѣтелей», должна была привести ихъ ко взаимной распрѣ и обусловить собой его роковой внутренній разладъ.

Только при условіи нѣкоторой внутренней антиноміи возможна та игра въ самораздвоеніе, о которой такъ часто говоритъ онъ,—игра въ самоисканіе, самоподстереганіе, самоускользаніе, живое ощущеніе своихъ внутреннихъ блужданій въ себѣ самомъ и встрѣчъ съ собою самимъ, почти зрительное видѣніе безысходныхъ путей и неизслѣдимыхъ тайниковъ душевнаго лабиринта.

III.

Діонисъ есть божественное всеединство Сущаго въ его жертвенномъ разлученіи и страдальномъ пресу-

committed
ществленіи во вселикое, призрачно колеблющееся между возникновеніемъ и исчезновеніемъ, Ничто (μὴ ὄν) міра. Бога страдающаго извѣчная жертва и возстаніе вѣчное—такова религіозная идея Діонисова оргіазма.

«Сынъ божій», преемникъ отчаго престола, растерзанный Титанами въ колыбели временъ; онъ же въ ликѣ «героя»,—богочеловѣкъ, во времени родившійся отъ земной матери; «новый Діонисъ», таинственное явленіе котораго было единственнымъ возможнымъ чаяніемъ утѣшительнаго богонисхожденія для не знавшаго Надежды эллина, — вотъ столь родственный нашему религіозному міропониманію богъ античныхъ философемъ и ѳеологемъ. Въ общенародномъ, натуралистически окрашенномъ вѣрованіи, онъ—богъ умиранія мученическаго, и сокровенной жизни въ чреватыхъ нѣдрахъ смерти, и ликующаго возврата изъ сѣни смертной, «возрожденія», «палингенесіи».

Непосредственно доступна и обще - человѣчески близка намъ мистика Діонисова богопочитанія, равная себѣ въ эсотерическихъ и всенародныхъ его формахъ. Она вмѣщаетъ Діониса—жертву, Діониса воскресшаго, Діониса—утѣшителя въ кругъ единаго цѣлостнаго переживанія и въ каждый мигъ истиннаго экстаза отображаетъ всю тайну вѣчности въ живомъ зеркалѣ внутренняго, сверхличнаго событія изступленной души. Здѣсь Діонисъ — вѣчное чудо мірового сердца въ сердцѣ человѣческомъ, неистомнаго въ своемъ пламенномъ біеніи, въ содраганіяхъ пронзающей боли и нечаянной радости, въ замираніяхъ тоски смертельной и возрождающихся восторгахъ послѣдняго исполненія.

Діонисійское начало, антиномичное по своей природѣ, можетъ быть многообразно описываемо и фор-

мально опредѣляемо, но вполнѣ раскрывается только въ переживаніи, и напрасно было бы искать его постиженія — изслѣдуя, *что* образуетъ его живой составъ. Діонисъ пріемлетъ и вмѣстѣ отрицаетъ всякій предикатъ; въ его понятіи *a* не-*a*, въ его культѣ жертва и жрецъ объединяются какъ тожество. Одно діонисійское *какъ* являетъ внутренному опыту его сущность, не сводимую къ словесному истолкованію, какъ существо красоты или поэзіи. Въ этомъ пaoсѣ боговмѣщенія, полярности живыхъ силъ разрѣшаются въ освободительныхъ грозахъ. Здѣсь сущее переливается чрезъ край явленія. Здѣсь богъ, взыгравшій во чревѣ раздѣльнаго небытія, своимъ ростомъ въ немъ разбиваетъ его грани.

Вселенская жизнь въ цѣломъ и жизнь природы, несомнѣнно, діонисійны.

Оргійное безуміе въ винѣ,
Оно весь міръ, смѣясь, колышетъ;
Но въ трезвости и мирной тишинѣ
Порою то жъ безумье дышитъ.
Оно молчитъ въ нависнувшихъ вѣтвяхъ
И сторожитъ въ пещерѣ жадной.

(Ѳ. Сологубъ.)

Равно діонисійны пляски дубравныхъ сатировъ и недвижное безмолвіе потерявшейся во внутреннемъ созерцаніи и ощущеніи бога мэнады. Но состояніе человѣческой души можетъ быть таковымъ только при условіи выхода, изступленія изъ граней эмпирическаго *я*, при условіи пріобщенія къ единству *я* вселенскаго въ его волeніи и страданіи, полнотѣ и разрывѣ, дыханіи и воздыханіи. Въ этомъ священномъ хмелѣ и оргійномъ самозабвеніи мы различаемъ состояніе бла-

женнаго до муки переполненія, ощущеніе чудеснаго могущества и преизбытка силы, сознаніе безличной и и безвольной стихійности, ужасъ и восторгъ потери себя въ хаосѣ и новаго обрѣтенія себя въ Богѣ,—не исчерпывая всѣмъ этимъ безчисленныхъ радугъ, которыми опоясываетъ и опламеняетъ душу преломленіе въ ней діонисійскаго луча.

Музыкальная душа Ницше знала это «*какъ*». Но его другая душа искала вызвать изъ этого моря, гдѣ, по выраженію Леопарди, «сладко крушеніе», ясное видѣніе, нѣкоторое зрительное *что*, потомъ удержать, плѣнить его, придать ему логическую опредѣленность и длительную устойчивость, какъ бы окаменить его.

Психологія діонисійскаго экстаза такъ обильна содержаніемъ, что зачерпнувшій хотя бы каплю этой «міры объемлющей влаги» уходитъ утоленный. Ницше плавалъ въ моряхъ этой живой влаги—и не захотѣлъ «сладкаго крушенія». Выплыть захотѣлъ онъ на твердый берегъ и съ берега глядѣть на волненіе пурпурной пучины. Позналъ божественный хмель стихіи и потерю личнаго *я* въ этомъ хмелю—и удовольствовался своимъ познаніемъ. Не сошелъ въ глубинныя пещеры—встрѣтить бога своего въ сумракѣ. Отвратился отъ религіозной тайны своихъ, только эстетическихъ, упоеній.

Знаменательно, что въ героическомъ богѣ Трагедіи Ницше почти не разглядѣлъ бога, претерпѣвающаго страданіе (Διονύσου πάθη). Онъ зналъ восторги оргійности, но не зналъ плача и стенаній страстнόго служенія, какимъ горестныя жены вызывали изъ нѣдръ земныхъ пострадавшаго и умершаго сына Діева. Эллины, по Ницше, были «пессимистами» изъ полноты своей жизненности; ихъ любовь къ трагическому—«amor

fati»—была ихъ сила, переливающаяся черезъ край; саморазрушеніе было исходомъ изъ блаженной муки переполненія. Діонисъ — символъ этого изобилія и чрезмѣрности, этого изступленія отъ наплыва живыхъ энергій. Такова узкая концепція Ницше. Нѣтъ сомнѣнія, что Діонисъ—богъ богатства преизбыточнаго, что свой избытокъ творитъ онъ упоеніемъ гибели. Но избытокъ жизни или умираніе исторически и философски составляетъ *prius* въ его религіозной идеѣ, подлежитъ спору. Трагедія возникла изъ оргій бога, растерзываемаго изступленными. Откуда изступленіе? Оно тѣсно связано съ культомъ душъ и съ первобытными тризнами. Торжество тризны—жертвенное служеніе мертвымъ — сопровождалось разнузданіемъ половыхъ страстей. Смерть или жизнь перевѣшивала на зыблемыхъ чашахъ обоюдно перенагруженныхъ вѣсовъ? Но Діонисъ все же былъ, въ глазахъ тѣхъ древнихъ людей, не богомъ дикихъ свадебъ и совокупленія, но богомъ мертвыхъ и сѣни смертной и, отдаваясь самъ на растерзаніе и увлекая за собою въ ночь безчисленныя жертвы, вносилъ смерть въ ликованіе живыхъ. И въ смерти улыбался улыбкой ликующаго возврата, божественный свидѣтель неистребимой раждающей силы. Онъ былъ благовѣстіемъ радостной смерти, таящей въ себѣ обѣты иной жизни тамъ, внизу, и обновленныхъ упоеній жизни здѣсь, на землѣ. Богъ страдающій, богъ ликующій—эти два лика изначала были въ немъ нераздѣльно и несліянно зримы.

Страшно видѣть, что только въ пору своего уже наступившаго душевнаго омраченія Ницше прозрѣваетъ въ Діонисѣ бога страдающаго, — какъ бы безсознательно и вмѣстѣ пророчественно, — во всякомъ

случаѣ, внѣ и вопреки всей связи своего законченнаго и проповѣданнаго ученія. Въ одномъ письмѣ онъ называетъ себя «распятымъ Діонисомъ». Это запоздалое и нечаянное признаніе родства между діонисійствомъ и такъ ожесточенно отвергаемымъ дотолѣ христіанствомъ потрясаетъ душу подобно звонкому голосу тютчевскаго жаворонка, неожиданному и ужасному, какъ смѣхъ безумія,—въ ненастный и темный, поздній часъ...

IV.

Вдохновленный діонисійскимъ хмелемъ Ницше сознавалъ, что для просвѣтленія лика земного (ибо не меньшаго онъ волилъ) наше сердце должно измѣниться, внутри насъ должна совершиться какая-то глубокая перемѣна, преображеніе всего душевнаго склада, перестрой всего созвучія нашихъ чувствованій,—перерожденіе, подобное состоянію, означаемому въ евангельскомъ подлинникѣ словомъ «метанойя», оно же—условіе прозрѣнія «царства небесъ» на землѣ. И вотъ, онъ провозглашаетъ два положенія, мистическія по своей сущности, противорелигіозныя по произвольному примѣненію и истолкованію, которое далъ имъ онъ самъ, или его антидіонисійскій двойникъ.

Въ области ученія о познаніи онъ провозгласилъ, что то, что утверждаетъ себя какъ истина объективно-обязательная, можетъ быть отрицаемо въ силу автономіи истины субъективной, истины внутренняго воленія. Но средство нашего самоутвержденія за предѣлами нашего *я* есть вѣра; и положеніе Ницше, разсматриваемое подъ религіознымъ угломъ зрѣнія есть прин-

ципъ вѣры. Въ области ученія о нравственности онъ выступилъ съ проповѣдью, что жить должно внѣ или по ту сторону «добра и зла»: что́, въ аспектѣ религіозномъ, совпадаетъ съ принципомъ святости и свободы мистической, какъ выразила его христіанская этика перенесеніемъ нравственнаго критерія изъ міра эмпирическаго въ область умопостигаемаго изволенія,—а древне-индійская мудрость—эсотерическимъ разрѣшеніемъ «пробужденнаго» отъ всѣхъ оцѣнокъ и нормъ житейской морали. Однако Ницше не останавливается на этомъ; но, непослѣдовательно подставляя на мѣсто формулъ «по ту сторону объективной истины» и «по ту сторону добра и зла» — формулу: «сообразно тому, что усиливаетъ жизнь вида» («was lebenfördernd ist»),—отказывается отъ діонисійскаго *какъ* въ пользу опредѣленнаго и недіонисійскаго *что* и тѣмъ обличаетъ въ себѣ богоборца, возставшаго на своего же бога.

Служитель бога-«Разрѣшителя», Ницше, едва освободивъ волю отъ цѣпей внѣшняго долга, вновь подчиняетъ ее верховенству опредѣленной общей нормы, біологическому императиву. Аморалистъ объявляетъ себя «имморалистомъ», т.-е. опять-таки моралистомъ въ принципѣ. И служитель «жизни», осудившій въ современномъ человѣкѣ «человѣка теоретическаго», не устаетъ говорить о «познаніи» и зоветъ своихъ послѣдователей «познающими». Принципъ вѣры обращается въ вызовъ истинѣ изъ невѣрія. И этотъ скепсисъ,—правда, далеко не до конца проведенный въ его примѣненіяхъ и послѣдствіяхъ,—мы признали бы надрывомъ крайняго позитивизма, если бы онъ не былъ прежде всего воспитательною хитростью и даль-

нимъ разсчетомъ законодателя: Ницше ссоритъ насъ съ очевидностью не для того, чтобы замѣнить ее иною, яснѣйшею для духовнаго взора, но чтобы создать въ насъ очаги слѣпого сопротивленія гнетущимъ насъ силамъ, которое представляется ему благопріятнымъ условіемъ въ эволюціи человѣческаго вида. Разсудочность и разсчетъ подрываютъ въ корнѣ первоначальное проникновеніе и вдохновенный порывъ. Но было бы опрометчиво, на основаніи этихъ обвиненій, признать Ницше ложнымъ пророкомъ: ибо предъ нами учительный примѣръ пророка Іоны.

Ученый—Ницше, «Ницше-филологъ», остается искателемъ «познаній» и не перестаетъ углубляться въ творенія греческихъ умозрителей и французскихъ моралистовъ. Онъ долженъ былъ бы пребыть съ Трагедіей и Музыкой. Но изъ дикаго рая его бога зоветъ его въ чуждый, недіонисійскій міръ его другая душа,—не душа оргіаста и всечеловѣка, но душа, влюбленная въ законченную ясность прекрасныхъ граней, въ гордое совершенство воплощенія заключенной въ себѣ частной идеи. Его плѣнилъ—

дельфійскій идолъ: ликъ младой
Былъ гнѣвенъ, полонъ гордости ужасной,
И весь дышалъ онъ силой неземной.

Подобно тому какъ въ музыкѣ все развитіе Ницше тяготѣло прочь отъ гармоніи, гдѣ празднуетъ свой темный праздникъ многоголосая діонисійская стихія, къ аполлинійски очерченной и просвѣченной мелодіи, являвшейся ему въ послѣднюю пору благороднѣйшимъ, «аристократическимъ» началомъ этого искусства,—подобно тому какъ его эстетика все болѣе дѣлается эсте-

тикой вкуса, стиля, мѣры, утонченности и кристаллизаціи,—такъ въ сферѣ нравственнаго идеала неотразимо привлекаютъ его паѳосъ преодолѣнія и яснаго господства надъ творчески-стихійными движеніями духа, красота «рожденной хаосомъ звѣзды, движущейся въ ритмической пляскѣ», властительно-надменный образъ мудраго античнаго тирана, великолѣпная жестокость «средиземной культуры», идея «воли къ могуществу».

Въ какія дали сухихъ солнечныхъ пустынь заходитъ Ницше, отклоняясь отъ влажно-отѣненныхъ путей своего бога, сказывается въ психологическихъ мотивахъ его вражды къ христіанству, которое, въ изначальномъ образѣ своего отношенія къ жизни, есть пронзенный любовью оргіазмъ души, себя потерявшей, чтобы себя обрѣсти внѣ себя, переплескивающейся въ отцовское лоно Единаго,—нисійскій бѣлый рай полевыхъ лилій и пурпурный виноградникъ жертвенныхъ гроздій, экстазъ младенчески-блаженнаго прозрѣнія въ истину Отца въ небѣ и въ дѣйствительность неба на вставшей по новому предъ взоромъ землѣ. Извѣстно, что Діонисова религія была въ греческомъ мірѣ религіей демократической попреимуществу: именно на демократическую стихію христіанства направляетъ Ницше всю силу своего нападенія. Здѣсь—даже зоркость историка измѣняетъ ему: діонисійская идея была въ той же мѣрѣ внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабовъ», какъ и христіанство,—и столь же мало, какъ и христіанство, закваской возмущенія общественнаго и «мятежа рабовъ».

V.

Въ ученіи о «Сверхчеловѣкѣ», преподанномъ изъ устъ «діонисійскаго» Заратустры («des dionysischen Unholds»), роковая двойственность въ отношеніи Ницше къ Діонису созрѣваетъ до кризиса и разрѣшается опредѣленнымъ поворотомъ къ антидіонисійскому полюсу, завершающимся конечною выработкой ученія о «волѣ къ могуществу».

Слѣдя за ростомъ идеи сверхчеловѣчества въ замыслѣ философа, мы опять дѣлаемся свидѣтелями постепенной замѣны діонисійскаго *какъ* антидіонисійскимъ *что*. Первоначально Ницше вращается въ кругѣ представленій о «смерти стараго Бога» («der alte Gott ist todt») и о богопреемствѣ человѣческаго *я*. То, что съ босяцкимъ самодовольствомъ выговаривалъ Штирнеръ, исходя изъ тожественной посылки, Ницше колеблется изречь: порой мы встрѣчаемъ въ его текстахъ точки— тамъ, гдѣ связь мысли подсказываетъ: «я—богъ». Итакъ, это положеніе было для него неизреченнымъ и мистическимъ: еще владѣлъ имъ Діонисъ. Ибо религія Діониса—религія мистическая, и душа мистики—обожествленіе человѣка,—чрезъ благодатное ли приближеніе Божества къ человѣческой душѣ, доходящее до полнаго ихъ сліянія, или чрезъ внутреннее прозрѣніе на истинную и непреходящую сущность *я*, на «Самого» въ *я* («Атманъ» браманской философіи). Діонисійское изступленіе уже есть человѣкообожествленіе, и одержимый богомъ—уже сверхчеловѣкъ (правда, не въ томъ смыслѣ, въ какомъ употребилъ слово «Uebermensch» его творецъ—Гете). Но Ницше ипостазируетъ

сверхчеловѣческое *какъ* въ нѣкоторое *что*, придаетъ своей фикціи произвольно опредѣленныя черты и, впадая въ тонъ и стиль мессіанизма, возвѣщаетъ пришествіе Сверхчеловѣка.

Безконечны ступени богопроникновенности, велики возможности духа, и неугасимы исконныя надежды на просвѣтленіе лика человѣческаго и на совершеннаго человѣка, эту путеводную звѣзду всѣхъ исканій, постулатъ самопознанія, завѣтъ христіанства. Но въ мысли Ницше, по мѣрѣ того какъ его духовное зрѣніе сосредоточивается на образѣ Сверхчеловѣка, образъ этотъ все болѣе отчуждается отъ тѣхъ мистическихъ корней, изъ которыхъ возникъ онъ впервые въ созерцаніяхъ діонисійскаго мыслителя. Ницше идетъ еще дальше и понижаетъ экстатическое и вдохновенное видѣніе до чаянія нѣкотораго идеальнаго подбора, долженствующаго увѣнчать человѣческую расу послѣднимъ завершительнымъ звеномъ біологической эволюціи.

Какъ всякое вдохновенное состояніе, состояніе діонисійское безкорыстно и безцѣльно; «божественное приближается легкою стопою», по слову самого Ницше. Не такъ учитъ онъ о сверхчеловѣкѣ. Философъ-законодатель не устаетъ увѣщавать человѣчество къ напряженію и усилію въ выработкѣ своего верховнаго типа, своего окончательнаго образа. Жизнь человѣческаго рода должна быть непрерывнымъ устремленіемъ къ одной цѣли, все туже натягиваемой тетивой одного титаническаго лука. Діонисійское состояніе безвольно: человѣческая воля, по Ницше, должна стать неистомнымъ подвигомъ преодолѣнія. Діонисійское состояніе разрѣшаетъ душу и, пріемля аскетическій восторгъ, не знаетъ аскезы: разрушитель старыхъ скрижалей, требуя,

чтобы человѣкъ непрестанно волилъ превзойти самого себя, снова воздвигаетъ идеалъ аскетическій. Ничто не можетъ быть болѣе противнымъ діонисійскому духу, какъ выведеніе порыва къ сверхчеловѣческому изъ воли къ могуществу: діонисійское могущество чудесно и безлично,—могущество, по Ницше, механически-вещественно и эгоистически-насильственно. Діонисійское состояніе знаетъ единый свой, безбрежный мигъ, въ себѣ несущій свое вѣчное чудо: каждое мгновеніе для Ницше восходящая и посредствующая ступень, шагъ приближенія къ великой грядущей голинѣ.

Діонисійское состояніе есть выхожденіе изъ времени и погруженіе въ безвременное. Духъ Ницше весь обращенъ къ будущему; онъ весь въ темницѣ временъ. Съ трагическою силою повѣствуетъ онъ, какъ открылась ему тайна круговорота жизни и вѣчнаго возврата вещей, этотъ догматъ древней философіи (Froehliche Wissenschaft, § 341): «Развѣ бы ты не бросился наземь и не скрежеталъ бы зубами, и не проклиналъ бы демона, нашептавшаго тебѣ это познаніе?» Но его мощная душа, почти раздавленная бременемъ постиженія, что ничего не будетъ новаго въ безчисленныхъ повтореніяхъ того же міра и того же индивидуума, ничего новаго—«до этой самой паутины и этого луннаго просвѣта въ листвѣ»,—воспрянувъ сверхчеловѣческимъ усиліемъ воли, собравшейся для своего конечнаго самоутвержденія, кончаетъ гимномъ и благодареніемъ неотвратимому року. Этотъ экстазъ счастія, очевидно,—надрывъ духа; это познаніе, — очевидно, — выводъ логическій; это понятіе міра,—очевидно, — механическое понятіе. И этическое примѣненіе догмата о круговомъ возвратѣ—императивъ наивысшаго усилія и наивысшаго достиже-

нія—есть вынужденная силою вещей и роковою угрозой отмстительнаго повторенія послѣдняя самозащита. Восторгъ вѣчнаго возрожденія, глубоко-діонисійскій по своей природѣ, омраченъ первымъ отчаяніемъ и мертвъ невѣріемъ въ Діонисово чудо, которое упраздняетъ старое и новое и все въ каждое мгновеніе творитъ извѣчнымъ и первоявленнымъ вмѣстѣ. Кажется, что трагическое воспріятіе идеи вѣчнаго возврата было въ душѣ Ницше послѣднею и болѣзненною вспышкой діонисійскаго изступленія. Эта вспышка ослѣпила ужаснымъ свѣтомъ многострадальную душу и, отгорѣвъ, повергла ее въ безразсвѣтную, глухонѣмую ночь.

VI.

«Такъ бываетъ», говоритъ ослѣпленный солнечнымъ восходомъ Фаустъ, «когда тоскующая надежда, достигнувъ цѣли своего высочайшаго устремленія, видитъ врата исполненія распахнутыми настежь: пламенный избытокъ вырывается изъ вѣчныхъ нѣдръ, и мы стоимъ пораженные... Живительный свѣточъ хотѣли мы возжечь—насъ опламеняетъ море огня! Любовь ли, ненависть ли то, что насъ обымаетъ пыланіемъ, равно чудовищное въ смѣнахъ боли и радости?—такъ что мы вновь потупляемъ очи къ землѣ, ища сокрыться подъ младенческимъ покрываломъ». — Ницше увидѣлъ Діониса—и отшатнулся отъ Діониса, какъ Фаустъ отвращается отъ возсіявшаго свѣтила, чтобы любоваться на его отраженія въ радугахъ водопада.

Трагическая вина Ницше въ томъ, что онъ не увѣровалъ въ бога, котораго самъ открылъ міру.

Онъ понялъ діонисійское начало какъ эстетическое, и жизнь—какъ «эстетическій феноменъ». Но то начало, прежде всего,—начало религіозное, и радуги жизненнаго водопада, къ которымъ обращено лицо Ницше, суть преломленія божественнаго Солнца. Если діонисійскій хмель жизни только эстетическій феноменъ, человѣчество—сонмъ «ремесленниковъ Діониса», какъ древность называла актеровъ. Психологическая загадка лицедѣйства недаромъ всегда глубоко занимала діонисійскаго философа. И, конечно, божественно окрылена и опрозрачнена жизнь и вѣренъ своему непреходящему *я* глубокій духъ, если въ насъ живо сознаніе, что мы только играючи носимъ временныя личины, облекшись въ случайныя формы нашей индивидуаціи («упадхи» – по ученію индусовъ). Однако первоначально «ремесленники Діониса» были его священнослужителями и жрецами, болѣе того — его ипостасями и «вакхами»; и истинно діонисійское міропониманіе требуетъ, чтобы наша личина была въ сознаніи нашемъ ликомъ самого многоликаго бога и чтобы наше лицедѣйство у его космическаго алтаря было священнымъ дѣйствомъ и жертвеннымъ служеніемъ.

Какъ Эврипилъ ѳессаліецъ, Ницше восхотѣлъ глазами увидѣть бога—и, принявъ его зрительнымъ воспріятіемъ красоты, впалъ въ сѣти, растянутыя провидящими силами. Эврипилъ долженъ былъ бы пріять ковчегъ—какъ святыню, и свой жребій—какъ посланничество богоносца; онъ долженъ былъ бы начать съ молитвы у пророческаго треножника и исполнить ему заповѣданное, не искушая тайнаго бога,—и онъ не впалъ бы въ роковое безуміе. Но онъ самовольно взглянулъ на таинственный кумиръ и сдѣлался благо-

вѣстителемъ въ силу божественнаго принужденія; его отношеніе къ Діонису было противоборствомъ невѣрія, не покорностью вѣры. Тѣ же черты проникновенія въ божественное и сопротивленія ему опредѣляютъ судьбу Ницше.

Какъ миѳическій Ликургъ, «на боговъ небожителей руки поднявшій» (Ил. VI, 131), Ликургъ, безуміемъ и мученическою смертью наказанный за преслѣдованіе «неистоваго Діониса», Ницше былъ богоборцемъ и жертвою богоборства.

Но особенность Діонисовой религіи составляетъ отожествленіе жертвы съ богомъ и жреца съ богомъ. Типы богоборцевъ въ кругѣ діонисійскихъ миѳовъ сами пріемлютъ Діонисовъ обликъ. Страдая, они мистически воспроизводятъ страданія отъ нихъ пострадавшаго. И—какъ Іаковъ богоборецъ улучилъ благословленіе—такъ Ницше принялъ страдальное напечатлѣніе страдающаго бога, имъ проповѣданнаго и отринутаго. Пророкъ и противникъ Діониса въ своихъ возгорѣніяхъ и мукахъ, своей винѣ и своей гибели, онъ являетъ трагическія черты божества, которое въ вѣрованіи эллиновъ само сызнова переживало вселенское мученичество подъ героическими личинами смертныхъ.

СИМВОЛИКА ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ НАЧАЛЪ.

Б. Н. Бугаеву.

I.

Восходящая, взвивающаяся линія, подъемъ порыва и преодолѣнія, дорогà намъ какъ символъ нашего лучшаго самоутвержденія, нашего «рѣшенія крѣпкаго— къ бытію высочайшему стремиться неустанно».

Du regst unb rührst ein kräftiges Beschliessen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben...
(Goethe, Faust, II, 1.)

Взмывшій орелъ; прянувшій валъ; напряженіе столпное, и башенный вызовъ; четырегранный обелискъ, устремленный къ небесной монадѣ, — съуживающійся въ мѣру взлета и преломляющійся въ верховной близости предѣльнаго; таинственныя лѣстницы пирамидъ, съ четырехъ концовъ земли возводящія къ единой вершинѣ; «sursum corda» горныхъ главъ,—незыблемый побѣгъ земли отъ дольняго, окаменѣлый снѣговымъ осіяннымъ престоломъ въ отрѣшенномъ торжествѣ послѣдняго достиженія,—вотъ образы того «возвышеннаго», которое взываетъ къ погребенному *я* въ насъ: «Лазаре,

гряди вонъ!»—и къ ограниченному *я* въ насъ завѣтомъ Августина: «Прейди самого себя» («transcende te ipsum»). Ибо, какъ, по слову Языкова,

—геній радостно трепещетъ,
Свое величье познаетъ,
Когда предъ нимъ горитъ и блещетъ
Иного генія полетъ,—

такъ видъ восхожденія будитъ въ нашихъ темничныхъ глубинахъ божественныя эхо дерзновенной воли и окрыляетъ насъ внушеніемъ нашего «забытаго, себя забывшаго» могущества.

И когда на высшихъ ступеняхъ восхожденія совершается видимое измѣненіе, претвореніе восходящаго отъ земли и землѣ родного, тогда душу пронзаетъ побѣдное ликованіе, вѣщая радость запредѣльной свободы. Послѣдній крикъ Тютчева, при зрѣлищѣ радуги:

Она полнеба обхватила
И въ высотѣ—изнемогла;

и при видѣ Монблана:

А тамъ, въ торжественномъ покоѣ,
Разоблаченная съ утра,
Сіяетъ Бѣлая Гора,
Какъ откровенье неземное.

«Возвышенное» въ эстетикѣ, поскольку оно представлено восхожденіемъ, по существу своему выходитъ за предѣлы эстетики, какъ феноменъ религіозный. Въ немъ скрыта символика теургической тайны и мистической антиноміи, чья священная формула и таинственный іероглифъ: «богоносецъ—богоборецъ». Не всѣ благодатные дары нисходятъ къ душѣ при одномъ условіи ея свѣтлой боговоспріимчивости; другіе требуютъ

богоборческаго почина; предлагая ихъ, Божество шепчетъ душѣ: «приди и возьми!» Правое богоборство Израиля исторгаетъ благословленіе. Возносящій жертву низводитъ божественное и становится богоносцемъ. Богоборческій и богоносный паѳосъ восхожденія разрѣшается въ жертвенное свершеніе. Это—паѳосъ трагедіи; она же есть жертвенное дѣйство.

Въ самомъ дѣлѣ, подвигъ восхожденія—подвигъ разлуки и расторженія, утраты и отдачи, отрѣшенія отъ своего и отъ себя ради дотолѣ чуждаго и ради себя иного.

Дерзни возстать земли престоломъ,
Крылатый напряги порывъ
Вѣрь духу—и съ зеленымъ доломъ
Свой бѣлый торжествуй разрывъ!

(„Кормчія Звѣзды".)

Въ этомъ подвигѣ—любовь къ страданію, свободное самоутвержденіе страданія. Страданіе же можетъ быть вообще опредѣлено какъ оскудѣніе и изнеможеніе чрезъ обособленіе. И само искупительное страданіе за міръ не что иное, какъ обособленіе жертвоприносимаго, взявшаго на себя о д н о г о грѣхи всего міра. Въ мірѣ—круговая порука живыхъ силъ,—равно вины и благости; жертва—расплата одного, собою однимъ, за вселенскую поруку. Кто отъ міра обособляется за міръ,—за міръ умираетъ; онъ долженъ изнемочь и умереть, какъ сѣмя не прорастетъ, если не умретъ... Восторгомъ жертвеннаго запечатлѣнія исполняетъ насъ наша семицвѣтная, надъ пышноцвѣтной землей воздвигшаяся радуга, когда она

—полнеба обхватила
И въ высотѣ—и з н е м о г л а.

Восхожденіе—символъ того трагическаго, которое начинается, когда одинъ изъ участвующихъ въ хороводѣ Діонисовомъ выдѣляется изъ диѳирамбическаго сонма. Изъ безличной стихіи оргійнаго диѳирамба подъемлется возвышенный образъ трагическаго героя, выявляясь въ своей личной особенности,—героя, осужденнаго на гибель за это свое выдѣленіе и обличіе. Ибо жертвеннымъ служеніемъ изначала былъ диѳирамбъ, и выступающій на середину круга—жертва.

Во всякомъ восхожденіи—«incipit Tragoedia». Трагедія же знаменуетъ внѣшнюю гибель и внутреннее торжество человѣческаго самоутвержденія. Идея трагедіи—вмѣстѣ идея героизма и идея человѣчества; и слово этой двойственной идеи—богоборство.

Какъ начало существенно трагическое, восхожденіе по преимуществу человѣчно. Его одушевляютъ воля и алчба невозможнаго. Изъ избытка своей безграничности Божественное пожелало невозможнаго. И невозможное совершилось: Божественное забыло себя и опозналось раздѣльнымъ въ мірѣ граней. Кто выведетъ его изъ граней? Тотъ же извѣчный Эросъ Невозможнаго, божественнѣйшее наслѣдіе и печать человѣческаго духа.

II.

Но отрѣшенный, бѣлый разрывъ съ зеленымъ доломъ—еще не красота. Божественное благо, и нисходитъ, радуясь, долу. Достигнувъ заоблачныхъ троновъ, Красота обращаетъ ликъ назадъ—и улыбается землѣ.

И между тѣмъ какъ, полусонный,
Нашъ дольній міръ, лишенный силъ,

Проникнутъ нѣгой благовонной,
Во мглѣ полуденной почилъ:
Горѣ, какъ божества родныя,
Надъ усыпленною землей
Играютъ выси ледяныя
Съ лазурью неба огневой.

(*Тютчевъ.*)

Здѣсь впечатлѣніе красоты достигнуто столь же примиреніемъ, сколь противоположеніемъ, небеснаго и дольняго, улыбчивымъ сорадованіемъ и содружествомъ раздѣленнаго родного. И не даромъ, по Ѳеогнису, Музы воспѣли, что «прекрасное мило», когда небожители низошли на свадебный пиръ Кадма и Гармоніи: такъ пѣли Музы, и боги вторили, радуясь, за ними о милости прекраснаго.

«Когда могущество становится милостивымъ и нисходитъ въ зримое,—Красотой зову я такое нисхожденіе»,—говоритъ Заратустра *).

Склоненіе вознесшейся линіи впервые низводитъ на насъ очарованіе прекраснаго. Прекрасенъ нагнувшійся вѣнчикомъ къ землѣ цвѣтокъ, и Нарциссъ прекрасенъ надъ зеркаломъ влаги. Прекрасны наклонъ древесныхъ вѣтвей и наитіе лѣтняго ливня изъ нависшей тучи. И ночь прекрасна осѣненіемъ многоочитой тайны.

Насъ плѣняетъ зрѣлище подъема, разрѣшающагося въ нисхожденіе. Вселенскимъ благовѣстіемъ красоты цѣлуетъ и милуетъ насъ небосклонъ, и миритъ и увѣряетъ радуга. Куполъ и дуга устрояютъ душу. Всѣ взоры, горя, обращаются къ заходящему солнцу; но уже восходъ зачинаетъ тайно восторги заката.

---

*) „Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare, Schönheit heisse ich dieses Herabkommen“. — Von den Erhabenen.

Гармоничны треугольный тимпанъ — «орелъ» (ἀέτωμα)—греческаго портика и пирамидальныя группы Рафаэля. Солнечными игристыми брызгами ниспадаютъ, разрѣшившись въ искристыхъ scherzi, на землю звѣздныя adagio Бетховена. Волнистыми колебаніями восклоновъ и паденій пьянятъ хороводы Наядъ и ритмы Музъ.

Смотри, какъ облакомъ живымъ
Фонтанъ сіяющій клубится,
Какъ пламенѣетъ, какъ дробится
Его на солнцѣ влажный дымъ.
Лучомъ поднявшись къ небу, онъ
Коснулся высоты завѣтной,—
И снова пылью огнецвѣтной
Ниспасть на землю осужденъ.

(*Тютчевъ.*)

Нисхожденіе—символъ дара. Прекрасенъ нисходящій съ высоты дароносецъ небесной влаги: такимъ, среди античныхъ мраморовъ, предстоитъ намъ брадатый Діонисъ, въ широкой столѣ, возносящій рукой плоскую чашу,—влажный богъ, одождяющій и животворящій землю амбросійнымъ хмелемъ, веселящій виномъ сердца людей... «И только даръ милъ. Только для дара стоитъ жить»...

Смѣхъ, эта «радость преодолѣнія»,—убійство, или земная пощада. Улыбка—пощада окрыленная. Улыбчива милостивая Красота.

Восхожденіе—разрывъ и разлука; нисхожденіе—возвратъ и благовѣстіе побѣды. То—«слава въ вышнихъ»; это—«на землѣ миръ». Восхожденіе—Нѣтъ Землѣ; нисхожденіе—«кроткій лучъ таинственнаго Да».

Мы, земнородные, можемъ воспринимать Красоту только въ категоріяхъ красоты земной. Душа Земли—

наша Красота. Итакъ, нѣтъ для насъ красоты, если нарушена заповѣдь: «Вѣрнымъ пребудь Землѣ».

Оттого наше воспріятіе прекраснаго слагается одновременно изъ воспріятія окрыленнаго преодолѣнія земной косности и воспріятія новаго обращенія къ лону Земли. Эти восторги въ насъ—какъ бы дыханіе самой Матери, воздыхающей къ Небу и снова вбирающей въ свою грудь Небо. Тяжки ея вздохи, и легки вдыханія. Легка Красота. «Легкою стопой приближается божественное»...

И въ наши мгновенія восторговъ красоты, мы знаемъ:

Крылья души надъ Землей поднимаются,
Но не покинутъ Земли...

(Вл. Соловьевъ.)

Такъ Красота, всякій разъ снова нисходя на землю съ дарами Неба, знаменуетъ вѣчное обрученіе Духа съ Душою Міра, являясь предъ нами непрестанно обновляющимся прообразомъ и обѣтованіемъ вселенскаго Преображенія.

Я ношу кольцо,
И мое лицо—
Кроткій лучъ таинственнаго Да.

(„Кормчія Звѣзды".)

Явственно внутреннее тожество красоты и добра. Ибо скрытое начало добра—то же, что начало красоты; имя ему—нисхожденіе. Духъ подымается изъ граней личнаго, чтобы низойти въ сферу того личнаго, которое лежитъ уже внѣ тѣснаго *я*. Божественное солнце какъ бы притягиваетъ вверхъ влагу чувства, чтобы оросить ея истаявшимъ облакомъ землю. Это восхожденіе и нисхожденіе—психологическая основа

добра; только справедливость направляется по продольной линіи, линіи равенства, которую она излюбила.

Въ нисхожденіи, этомъ принципѣ красоты и добра вмѣстѣ, нѣтъ гордости. Напротивъ, восхожденіе, взятое какъ отвлеченное начало, имѣетъ въ себѣ что то горделивое и жестокое. Доброе чувство и къ сильнѣйшему и высшему—все-же нисхожденіе. Тѣмъ и прекрасна доброта, направленная на могущество, что она все же нисхожденіе и предполагаетъ предварительнымъ условіемъ возвышеніе слабѣйшаго въ сферу, высочайшую могущества. Allegretto Седьмой Симфоніи Бетховена и изъ дѣтскихъ глазъ исторгнетъ слезы. Но что это allegretto? Плачъ ли то Бога надъ міромъ? Или—человѣка надъ Богомъ?

Красота христіанства—красота нисхожденія. Христіанская идея дала человѣку прекраснѣйшія слезы: слезы человѣка надъ Богомъ. Прекрасенъ плачъ мироносицъ...

Эти восхожденіе и нисхожденіе—лѣстница, приснившаяся Іакову, и то взаимное тайнодѣяніе встрѣчныхъ духовъ, двигателей и живителей земной и горней сферы, обмѣнивающихся водоносами міровой влаги,—которое Фаустъ созерцаетъ въ сокровенномъ начертаніи Макрокосма: «какъ силы небесныя восходятъ и нисходятъ, простирая другъ другу золотыя бадьи!»

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen,
Und sich die goldnen Eimer reichen!

III.

Но не всегда нисхожденіе—милость мира, благодатный возвратъ и радостное возсоединеніе. Есть

нисхожденіе, какъ разрывъ. Есть «упоеніе на краю мрачной бездны»: его зналъ Пушкинъ въ миги своихъ запредѣльныхъ проникновеній...

Взоры, что, канувъ, назадъ не вернутся—
Повѣдать дно
Вихрю души
(Она жъ схватилась, прильнула
Къ лозѣ висячей,
Что шепчется съ Ужасомъ!)—
Это ты!..

(„Кормчія Звѣзды".)

Кто? — Діонисъ, богъ нисхожденія, какъ разрыва, Діонисъ—жертва божественная,—отрокъ, заглянувшій въ темное зеркало и растерзанный внезапно обставшими младенца Титанами.

И въ безднѣ мчатся, какъ Мэнады,
Разлуки жадныя струи...
И горы бѣлыя мои—
Какъ лунный сонъ...

(Ibidem)

Туда, за низвергающимися, кипящими въ бездонности силами, въ пропасть, зіяющую мутнымъ взоромъ безумья!..

Слѣдомъ! слѣдомъ! слѣдомъ! —

(В. Брюсовъ, „Видѣніе Крыльевъ".)

вотъ—чарующее внушеніе и властный голосъ бездны...

Таково, послѣ «возвышеннаго», въ выше опредѣленномъ смыслѣ, и послѣ «прекраснаго», принципъ котораго—милость нисхожденія,—третье, демоническое, начало нашихъ эстетическихъ волненій: имя ему—хаотическое. Его образы—оборвавшійся, прядающій въ

глубь ключъ и рушащійся водопадъ, магія проваловъ и темныхъ колодцевъ, чудовищныя тайны подземныхъ и подводныхъ глубинъ, ларвы лабиринтныхъ блужданій, молнійныя личины смѣсившихся въ бурѣ стихій. Это царство не золотосолнечныхъ и алмазно-бѣлыхъ подъемовъ въ лазурь и не розовыхъ и изумрудныхъ возвратовъ къ землѣ, но темнаго пурпура преисподней.

Всякое переживаніе эстетическаго порядка исторгаетъ духъ изъ граней личнаго. Восторгъ восхожденія утверждаетъ сверхличное. Нисхожденіе, какъ принципъ художественнаго вдохновенія (по словоупотребленію Пушкина), обращаетъ духъ ко внѣличному. Хаотическое, раскрывающееся въ психологической категоріи изступленія,—безлично. Оно окончательно упраздняетъ всѣ грани.

Это царство не знаетъ межей и предѣловъ. Всѣ формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезаютъ лики, нѣтъ личности. Бѣлая кипень одна покрываетъ жадное рýшенье водъ.

Въ этихъ нѣдрахъ чреватой ночи, гдѣ гнѣздятся глубинные корни пола, нѣтъ разлуки пола. Если мужественно восхожденіе, и нисхожденіе отвѣчаетъ началу женскому, если тамъ лучится Аполлонъ и здѣсь улыбается Афродита,—то хаотическая сфера—область двуполаго, мужеженскаго Діониса. Въ ней становленіе соединяетъ оба пола ощупью темныхъ зачатій.

Эта область поистинѣ берегъ «по ту сторону добра и зла». Она демонична демонизмомъ стихій, но не зла. Это—плодотворное лоно, а не дьявольское окостенѣніе. Дьяволъ разводитъ свои костры въ ледяныхъ тѣснинахъ, и сжигая—завидуетъ горящему, и не можетъ самъ отогрѣться у его пламеней.

Ужасъ нисхожденія въ хаотическое зоветъ насъ

могущественнѣйшимъ изъ зововъ, повелительнѣйшимъ изъ внушеній: онъ зоветъ насъ—потерять самихъ себя.

Мы—Хаоса души. Сойди заглянуть
Ночныхъ очей въ пустую муть!..
Отдай намъ, смертный, земную грудь—
Твой плѣнъ размыкать и разметнуть!

(„Прозрачность".)

И могущественнѣйшее изъ искусствъ—Музыка—властительно поетъ намъ этими голосами ночныхъ Сиренъ глубины,—чтобы потомъ вознести насъ по произволу изъ своихъ пучинъ (какъ «хаосъ раждаетъ звѣзду») взвивающейся линіей возвышеннаго и возвратить очищенными и усиленными землѣ благимъ нисхожденіемъ Красоты. Какъ Антей изнемогаетъ отъединеніемъ отъ земли, такъ мы оскудѣли бы конечнымъ отрѣшеніемъ отъ «древняго», отъ «роднмаго» хаоса. Гдѣ-то, глубоко, глубоко подъ нами, «поютъ намъ пѣснь родного звона неотлучимые ключи»...

Полночь и День знаютъ свой часъ:

(Бальмонтъ.)

ритмъ природы не можетъ не быть ритмомъ нашей жизни. Все наше строительство—только перестроеніе граней. Всѣ грани становятся ложными. Но живому—нѣтъ грани. «Хаосъ воленъ, хаосъ правъ»!..

Выше возноси вѣющее знамя, Эксцельсіоръ! Толпа внизу будетъ кричать тебѣ вслѣдъ: «Отступникъ! измѣнникъ! бѣглецъ!» За тобой твоя святая тропа, открытая дерзновеннымъ. И знамя водружено...—

Но когда чудесной властью исполненье вдругъ прильетъ,
Сердце вновь измѣнитъ счастью, нектаръ цѣльный разольетъ.
Вскрикнутъ струны искупленья, смолкнутъ жалобой живой...
Вновь разрывъ и изступленья, и растерзанъ Вакхъ! Эвой!..

(„Прозрачность".)

Для нашихъ земныхъ перспективъ нисхожденіе есть поглощеніе частнаго общимъ. Нуженъ и святъ первый мигъ діонисійскихъ очищеній: соединеніе съ низшимъ, глубиннымъ богомъ, говорящимъ Да Природѣ, какъ она есть. Все нужно принять въ себя, какъ оно есть въ великомъ цѣломъ, и весь міръ заключить въ сердце. Источникъ всей силы и всей жизни это временное освобожденіе отъ себя и раскрытіе души живымъ струямъ, бьющимъ изъ самыхъ нѣдръ міра. Тогда только человѣкъ, утратившій свою личную волю, себя потерявшій, находитъ свое предвѣчное истинное воленіе и дѣлается страдательнымъ орудіемъ живущаго въ немъ бога,—его носитель, тирсоносецъ, богоносецъ. Тогда впервые говоритъ онъ свое правое Да своему сокровенному богу, свое сверхличное Да—уже не міру, а сверхмірному, тогда впервые волитъ творчески: ибо волить творчески, значитъ волить безвольно.

Въ образѣ «пѣнорожденной» Афродиты древнее проникновеніе совмѣстило всѣ три начала прекраснаго. Изъ пѣнящагося хаоса возникаетъ, какъ вырастающій къ небу міровой цвѣтокъ, богиня, — «Афрогенія», «Анадіомена». Пучиной рожденная, подъемлется — и уже объемлетъ небо, — «Уранія», «Астерія». И, «златотронная», уже къ землѣ склонила милостивый ликъ; «улыбчивая», близится легкою стопой къ смертнымъ... И влюбленный міръ славословитъ, колѣнопреклоненный, божественное нисхожденіе «Всенародной» (Πάνδημος).

ПОЭТЪ И ЧЕРНЬ.

I.

Стихотворенiе Пушкина «Чернь» первоначально было озаглавлено «Ямбъ». Ближайшимъ образомъ Пушкинъ могъ ознакомиться съ природою «iамба» изъ творенiй Андрея Шенье. Едва ли это переименованiе сдѣлало стихотворенiе болѣе вразумительнымъ. Подлинное заглавiе опредѣляетъ «родъ», образецъ котораго хотѣлъ дать поэтъ-художникъ. «Родъ» предустановляетъ паѳосъ и обусловливаетъ выборъ словъ («печной горшокъ», «метла», «скопцы»...). Если бы мы не забыли, что Пушкинъ выступаетъ здѣсь въ маскѣ Архилоха и говоритъ въ желчныхъ iамбахъ («will speak daggers»), въ древнихъ iамбахъ, которые презираютъ быть справедливыми,— мы не стали бы съ его Поэтомъ отождествлять его самого, безпристрастнаго, милостнаго, его, который

сѣтуетъ душой
На пышныхъ играхъ Мельпомены,
И улыбается забавѣ площадной
И вольности лубочной сцены.

II.

Пушкинскій Іамбъ впервые выразилъ всю трагику разрыва между художникомъ новаго времени и народомъ: явленіе новое и неслыханное, потому что въ борьбу вступили рапсодъ и толпа, протагонистъ диѳирамба и хоръ—элементы немыслимые въ раздѣленіи.

Или Поэтъ здѣсь—«пророкъ»,—одинъ изъ искони народоборствующихъ налагателей воплощенной въ нихъ воли на воли чужія? Напротивъ. Чернь ждетъ отъ Поэта повелѣній, и ему нечего повелѣть ей, кромѣ благоговѣйнаго безмолвія мистерій. «Favete linguis». Или даже прямо: «Удалитесь, непосвященные» (эпиграфъ Іамба). «Двери, двери!»—какъ говорилось въ орфическомъ чинѣ тайныхъ служеній.

Трагична правота обѣихъ спорящихъ сторонъ и взаимная несправедливость обѣихъ. Трагиченъ этотъ хоръ—«Чернь», бьющій себя въ грудь и требующій духовнаго хлѣба отъ генія. Трагиченъ и геній, которому нечего дать его обступившимъ. Но онъ не Тотъ, Кто сказалъ: «Жаль мнѣ народа, потому что уже три дня находятся при мнѣ, и нечего имъ ѣсть». Онъ говоритъ: «Какое дѣло до васъ—мнѣ?» Онъ не знаетъ себя, и менѣе всего принадлежитъ себѣ,—онъ, говорящій «я».

III.

Въ эпохи народнаго, «большого» искусства поэтъ —учитель. Онъ учительствуетъ музыкой и миѳомъ. Если бы Сократъ предупредилъ всею жизнію тайный голосъ, повелѣвшій ему—слишкомъ поздно!—заниматься му-

зыкой,—онъ сталъ бы впрямь и вполнѣ «сподвижникомъ лебедей въ священствѣ Аполлона», какъ означаетъ онъ въ Платоновомъ «Федонѣ» свое божественное посланничество,—и чаша съ ядомъ народной мести не была бы имъ выпита. Ища осмыслить смутно прозрѣнную измѣну его стихіи народной, духу музыки и духу миѳа,—сограждане обвинили его въ упраздненіи старыхъ и введеніи новыхъ божествъ: они говорили на своемъ языкѣ, который уже не былъ языкомъ Сократа, и не находили въ словѣ средства осознать и исчерпать всю великую, трагическую и творческую вину пророка, который былъ топоромъ, подсѣкшимъ миѳородные корни эллинской души. Онъ именно безсиленъ былъ ввести новыя богопочитанія; онъ не былъ подобенъ древнему Эпимениду. Если бы миѳотворческая сила Греціи не изсякла въ Сократѣ, если бы она еще дышала въ немъ, какъ она снова дышитъ въ Платонѣ, срокъ эллинскаго цвѣтенія былъ бы продленъ—и, быть можетъ, лучомъ болѣе стало бы въ спектрѣ человѣческаго духа.

«Гомеръ и Гесіодъ научили эллиновъ богамъ», говоритъ «отецъ исторіи»; и Гомера же съ Гесіодомъ обвиняетъ въ лжеученіи о богахъ странствующій рапсодъ—«философъ» Ксенофанъ. Греческіе лирики и трагики VII, VI, V вѣковъ столь же преемники и вмѣстѣ преобразователи народнаго міропониманія и богочувствованія, какъ Дантъ, послѣдній представитель истинно «большого», истинно миѳотворческаго искусства въ области слова. Въ отдаленныхъ вѣкахъ, предшествовавшихъ самому Гомеру, мерещились эллинамъ легендарные образы пророковъ, сильныхъ «властно-движущей игрой». Греческая мысль постулировала въ про-

шломъ сказочныя жизни Орфея, Лина, Мусэя, чтобы въ нихъ чтить родоначальниковъ духовнаго зиждительства и устроительнаго ритма.

IV.

Трагиченъ себя не опознавшій геній, которому нечего дать толпѣ, потому что для новыхъ откровеній (а говорить ему дано только новое) духъ влечетъ его сначала уединиться съ его богомъ. Въ пустынной тишинѣ, въ тайной смѣнѣ ненужныхъ, непонятныхъ толпѣ видѣній и звуковъ долженъ онъ ожидать «вѣянія тонкаго холода» и «эпифаніи» бога. Онъ долженъ возсѣсть на недоступный треножникъ, чтобы потомъ уже, прозрѣвъ инымъ прозрѣніемъ, «приносить дрожащимъ людямъ молитвы съ горней вышины»... И Поэтъ удаляется—«для звуковъ сладкихъ и молитвъ». Расколъ совершился.

Бѣжитъ онъ, дикій и суровый,
И звуковъ, и смятенья полнъ,
На берега пустынныхъ волнъ,
Въ широкошумныя дубровы.

Отсюда—уединеніе художника,—основной фактъ новѣйшей исторіи духа,—и послѣдствія этого факта: тяготѣніе искусства къ эсотерической обособленности, утонченіе, изысканность «сладкихъ звуковъ» и отрѣшенность, углубленность пустынныхъ «молитвъ». Толпа вынуждала Поэта къ воздѣйствію на нее: его дѣйствіемъ былъ его отказъ отъ дѣйствія, новое дѣйствіе въ потенціи. Его сосредоточеніе въ себѣ было пассивнымъ самоутвержденіемъ дѣйственнаго начала, въ отвѣтъ на

активность самоутвержденія, въ лицѣ Черни, начала страдательнаго и коснаго. Гордость Поэта будетъ искуплена страданіемъ отъединенности; но его вѣрность духу скажется въ укрѣпительномъ подвигѣ тайнаго, «умнаго» дѣланія.

V.

Расколъ былъ состояніемъ ущерба и аномаліи для обоихъ разлученныхъ началъ. Уже у Лермонтова слышится энергическій, но безсильный ропотъ на роковое раздѣленіе.

Бывало, мѣрный звукъ твоихъ могучихъ словъ
Воспламенялъ бойца для битвы;
Онъ нуженъ былъ толпѣ, какъ чаша для пировъ,
Какъ ѳиміамъ въ часы молитвы.

Тютчевъ былъ у насъ первою жертвой непоправимо совершившагося. Толпа не разслышала сладчайшихъ звуковъ, углубленнѣйшихъ молитвъ. Дивное отмщеніе тяготѣло надъ обѣими враждующими сторонами. Его можно опредѣлить именемъ: афасія. Обильная, прямая, открытая поэтическая рѣчь, которой невольно заслушивались, когда она свободно лилась изъ устъ Пушкина,—умолкла. Какъ электрическая искра, слово возможно только въ сообщеніи противоположныхъ полюсовъ единаго творчества: художника и народа. Къ чему и служило бы въ раздѣленіи слово, это средство и символъ вселенскаго единомыслія? Толпа утратила свой органъ слова—пѣвца. Пѣвецъ отринулъ слово обще-и внѣшне-вразумительное и искалъ своего, внутренняго слова. Уже Поэтъ пушкинскаго Іамба

по лирѣ вдохновенной
Рукой разсѣянной бряцалъ.

Почему его напѣвы были отрывочны и безсвязны, когда художническая работа—работа высшаго сосредоточенія и сочетанія? Очевидно, онъ былъ поглощенъ внутренними звуками, не обрѣтавшими отзвука въ словѣ. Новѣйшіе поэты не устаютъ прославлять безмолвіе. И Тютчевъ пѣлъ о молчаніи вдохновеннѣе всѣхъ. «Молчи, скрывайся и таи...»—вотъ новое знамя, имъ поднятое. Болѣе того: главнѣйшій подвигъ Тютчева—подвигъ поэтическаго молчанія. Оттого такъ мало его стиховъ, и его немногія слова многозначительны и загадочны, какъ нѣкія тайныя знаменія великой и несказанной музыки духа. Наступила пора, когда «мысль изреченная» стала «ложью».

VI.

Тѣ изъ пѣвцовъ, которые не убоялись лжи слова, стали измѣнниками духа и не удовлетворили толпы, какъ не оправдались они и предъ своимъ внутреннимъ судомъ. Вѣрны своей святынѣ остались дерзнувшіе творить свое отрѣшенное слово. Духъ, погруженный въ подслушиваніе и трансъ тайнаго откровенія, не могъ сообщаться съ міромъ иначе, чѣмъ пророчествующая Пиѳія. Слово стало только указаніемъ, только намекомъ, только символомъ; ибо только такое слово не было ложью. Но эти «знаки глухонѣмыхъ демоновъ» были зарницами, смутно уловляемыми и толпой. Символы стали тусклыми зарницами, мгновенными пересвѣтами еще далекой и нѣмой грозы, вѣстями грядущаго соединенія взаимно ищущихъ полюсовъ единой силы.

Откуда же взялись эти новыя старыя слова? Откуда выросъ этотъ лѣсъ символовъ, глядящихъ на насъ родными вѣдущими глазами (какъ сказалъ Бодлэръ)? Они были искони заложены народомъ въ душу его пѣвцовъ, какъ нѣкія изначальныя формы и категоріи, въ которыхъ единственно могло вмѣститься всякое новое прозрѣніе.

VII.

Символъ только тогда истинный символъ, когда онъ неисчерпаемъ и безпредѣленъ въ своемъ значеніи, когда онъ изрекаетъ на своемъ сокровенномъ (іератическомъ и магическомъ) языкѣ намека и внушенія нѣчто неизглаголемое, неадэкватное внѣшнему слову. Онъ многоликъ, многосмысленъ и всегда теменъ въ послѣдней глубинѣ. Онъ—органическое образованіе, какъ кристаллъ. Онъ даже нѣкая монада, — и тѣмъ отличается отъ сложнаго и разложимаго состава аллегоріи, притчи или сравненія. Аллегорія—ученіе; символъ—ознаменованіе. Аллегорія—иносказаніе; символъ—указаніе. Аллегорія логически ограничена и внутренне неподвижна: символъ имѣетъ душу и внутреннее развитіе, онъ живетъ и перерождается.

Но если символы несказанны и неизъяснимы и мы безпомощны предъ ихъ цѣлостнымъ тайнымъ смысломъ, то они обнаруживаютъ одну сторону своей природы предъ историкомъ: онъ открываетъ ихъ въ окаменѣлостяхъ стародавняго вѣрованія и обоготворенія, забытаго миѳа и оставленнаго культа. Такъ пшеничныя зерна фараоновыхъ житницъ уцѣлѣли до нашихъ солнцъ подъ покровами мумій. «Символы—рудименты», говоритъ Липпертъ. И символы—энергіи. Изслѣдимые

въ своихъ историческихъ судьбахъ, они доселѣ неотразимы и дѣйственны сосредоточеннымъ въ нихъ обаяніемъ древнѣйшаго богочувствованія.

Если музыку мѣтко назвали безсознательнымъ упражненіемъ въ счету и численіи, то творчество поэта—и поэта-символиста по-преимуществу—можно назвать безсознательнымъ погруженіемъ въ стихію фольклора. Атавистически воспринимаетъ и копитъ онъ въ себѣ запасъ живой старины, который окрашиваетъ всѣ его представленія, всѣ сочетанія его идей, всѣ его изобрѣтенія въ образѣ и выраженіи.

Символы—переживанія забытаго и утеряннаго достоянія народной души. Но они органически срослись съ нею въ ея ростѣ и своихъ перерожденіяхъ: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся ихъ внушенію, если наша душа еще дрожитъ созвучно ихъ эоловой арфѣ, — они живы и живятъ.

VIII.

Что познаніе—воспоминаніе, какъ учитъ Платонъ, оправдывается на поэтѣ, поскольку онъ, будучи органомъ народнаго самосознанія, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и тѣмъ самымъ—органъ народнаго воспоминанія. Чрезъ него народъ вспоминаетъ свою древнюю душу и возстановляетъ спящія въ ней вѣками возможности. Какъ истинный стихъ предуставленъ стихіей языка, такъ истинный поэтическій образъ предопредѣленъ психеей народа.

Въ отъединеніи созрѣваютъ въ душѣ поэта сѣмена давняго сѣва. По мѣрѣ того какъ блѣднѣютъ и исчезаютъ слѣды позднихъ воздѣйствій его отес-

нявшей среды, яснѣетъ и опредѣляется въ изначальномъ напечатлѣніи его «наслѣдье родовое». Созданное имъ внутреннее слово узнается народной душой, какъ нѣчто свое,—постигается темнымъ инстинктомъ забытаго родства. Поэтъ хочетъ быть одинокимъ и отрѣшеннымъ, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и пріобщенія къ родимой стихіи. Онъ изобрѣтаетъ новое—и обрѣтаетъ древнее. Все дальше влекутъ его марева неизвѣданныхъ кругозоровъ; но, совершивъ кругъ, онъ уже приближается къ роднымъ мѣстамъ.

IX.

Истинный символизмъ долженъ примирить Поэта и Чернь въ большомъ, всенародномъ искусствѣ. Минуетъ срокъ отъединенія. Мы идемъ тропой символа къ миѳу. Большое искусство—искусство миѳотворческое. Изъ символа выростетъ искони существовавшій въ возможности миѳъ, это образное раскрытіе имманентной истины духовнаго самоутвержденія народнаго и вселенскаго. Развѣ христіанская душа нашего народа, проникновенно и миѳически названнаго богоносцемъ, не узнаетъ себя въ миѳотворческихъ стихахъ Тютчева?—

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
Въ рабскомъ видѣ Царь небесный
Исходилъ, благословляя...

Только народный миѳъ творитъ народную пѣсню и храмовую фреску, хоровыя дѣйства трагедіи и мистеріи. Миѳу принадлежитъ господство надъ міромъ. Художникъ, разрѣшитель узъ, новый деміургъ, наслѣд-

никъ творящей матери, склонитъ послушный міръ подъ свое легкое иго. Ибо миѳъ—постулатъ мірского сознанія, и миѳа требовала отъ Поэта не знавшая сама, чего она хочетъ, Чернь. Важнаго, вѣрнаго, необходимаго алкала она: только вымыслъ миѳическій — непроизвольный вымыслъ и вѣрнѣйшій «тьмы низкихъ истинъ». Къ символу же миѳъ относится, какъ дубъ къ желудю. И «ключи тайнъ», ввѣренные художнику,— прежде всего ключи отъ заповѣдныхъ тайниковъ души народной.

КОПЬЕ АѲИНЫ.

Намъ, какъ маякъ, давно поставила
Аѳина строгая—копье.

Валерій Брюсовъ („Тезей“).

I.

Ошибочно думаютъ о новыхъ исканіяхъ въ области художественнаго творчества тѣ, которые объединяютъ ихъ въ понятіи малаго искусства, изначала и по существу разсчитаннаго на постиженіе немногихъ, въ противоположность искусству большому, обращенному къ толпѣ. Какъ между отдѣльными стадіями эпохи этихъ исканій и отдѣльными ея представителями, такъ и въ самомъ понятіи малаго искусства необходимы точныя различенія.

Большого, всенароднаго искусства нѣтъ для современнаго человѣка,—быть можетъ, потому, что нѣтъ самого современнаго человѣка, какъ сущаго, т. е. достигшаго нѣкотораго статическаго типа бытія: есть типъ динамическій, потенціальный и текучій, всецѣло принадлежащій потоку возникновенія, генезиса, становленія. Между тѣмъ большое, или всенародное, искусство намъ было доселѣ извѣстно только какъ отраже-

ніе народнаго бытія, въ смыслѣ статическаго момента въ процессѣ эволюціи,—какъ творческое истолкованіе уже созданнаго, какъ творчество вторичное. Въ немъ художникъ—не зачинатель, а завершитель; органъ непосредственнаго народнаго самосознанія, онъ не имѣетъ иной задачи, кромѣ раскрытія самоутвержденія народнаго, когда это самоутвержденіе, въ опредѣленномъ циклѣ развитія, уже закончилось, и доколѣ оно еще не разложилось.

Потому эпохи истиннаго большого искусства, при высокомъ уровнѣ народной культуры, такъ рѣдки и такъ кратковѣчны; зато монументальное безсмертіе обезпечено его произведеніямъ, часто внѣ прямой зависимости отъ генія отцовъ ихъ. Ибо, когда заговоритъ музыка соборной души, не скоро замираютъ ея отзвуки въ соборной душѣ измѣнившихся поколѣній; да и самый языкъ соборной души всегда существенно одинъ, какъ голоса стихій—гулъ горнаго обвала, ревъ водопада или набатъ морского прибоя.

Статическій и соборный характеръ этихъ эпохъ дѣлаетъ ихъ по преимуществу эпохами стиля, который обычно напечатлѣвается на памятникахъ вполнѣ самостоятельнаго и въ себѣ завершеннаго зодчества и опредѣляетъ, въ сферѣ повседневной жизни, единство формъ художества домашняго, чему примѣромъ можетъ служить искусство древнѣйшей утвари и античныхъ вазъ строгаго образца.

II.

Эпохи становленія суть, по необходимости, эпохи малаго искусства; но это понятіе должно быть при-

нято какъ чисто отрицательное, образованное путемъ исключенія всего того, что не есть большое искусство. На самомъ же дѣлѣ оно объемлетъ, по крайней мѣрѣ, три типа искусства, имѣющіе между собою болѣе чертъ различія, нежели сходства.

И, прежде всего,—такъ какъ становленіе немыслимо безъ нѣкотораго синтеза его моментовъ въ представленіи относительнаго бытія,—есть типъ малаго искусства, такъ относящійся къ душѣ современности въ ея динамическомъ аспектѣ, какъ большое искусство относится къ душѣ соборной въ ея аспектѣ статическомъ. Этотъ типъ, въ отличіе отъ искусства всенароднаго, можетъ быть названъ искусствомъ демотическимъ,—терминъ, въ иномъ смыслѣ употребленный Геннекеномъ въ примѣненіи къ роману, обнимающему цѣлокупность явленій общественной или народной жизни даннаго времени.

Различіе обусловлено, съ одной стороны, состояніемъ коллективной души, которую демотическое искусство находитъ раздѣленной въ себѣ и нецѣльной, не сущей, а становящейся или внутренне не опредѣлившейся, съ другой—сознательностью синтетической дѣятельности художника, ищущаго обратить становленіе въ нѣкій образъ бытія, тогда какъ творецъ искусства всенароднаго — іератическаго искусства древности или романско-готическаго искусства среднихъ вѣковъ,—говоря себя, непосредственно говоритъ народную душу. Сходство же этого типа съ искусствомъ всенароднымъ—въ томъ, что предметомъ его служитъ коллективная, а не личная душа, и что творческій геній говоритъ въ немъ ко всѣмъ и о всѣхъ.

Великій русскій романъ съ «Евгенія Онѣгина», какъ

и обще-европейскій романъ съ «Донъ-Кихота», пошелъ по пути этого типа. Формы, привитыя Риму Греціей,—римскій портикъ и вся почти поэзія римлянъ,—не могли создать тамъ искусства всенароднаго и сдѣлались элементами искусства демотическаго.

III.

Два другіе типа малаго искусства имѣютъ общею основой дифференціацію, какъ формальное начало становленія. Это—преобладающіе и отличительные типы эпохъ быстраго поступательнаго движенія народныхъ культуръ. Они обусловлены обособленіемъ отдѣльныхъ культурныхъ группъ и личностей съ одной стороны, отдѣльныхъ видовъ и моментовъ художественнаго творчества—съ другой. Мы различаемъ ихъ, какъ искусство интимное и искусство келейное. При всей общности выше-указанныхъ чертъ, оба эти типа тѣмъ противоположны другъ другу, что первый утверждаетъ начало дифференціаціи, второй идеально преодолѣваетъ его.

Интимное искусство есть искусство наиболѣе важное съ точки зрѣнія художественной τέχνη. Это преимущественно «искусство для искусства». Оно выдѣляетъ артиста, и вырабатываетъ виртуоза. Оно предъявляетъ запросъ на утонченность и вкусъ. Прозрѣнія и открытія чисто эстетическаго порядка совершаются въ его замкнутомъ кругѣ. Въ немъ живописецъ впервые только живописецъ, какъ Веласкесъ, музыкантъ—только музыкантъ, какъ Моцартъ. Оно центростремительно; пассивно по отношенію къ общимъ цѣлямъ культурно-историче-

скаго движенія; наконецъ, аналитично по методу, въ противоположность большому искусству, существенно синтетическому. Поскольку мыслимы статическіе типы обособленія, интимное искусство, какъ, напримѣръ, аристократическое искусство XVIII вѣка, можетъ достигать того единства стиля, которое составляетъ преимущественную принадлежность большого искусства, и заражать имъ неопредѣленно широкіе круги: такъ, мы имѣемъ право говорить о стилѣ XVIII вѣка вообще.

Искусство келейное, напротивъ, центробѣжно въ своемъ глубочайшемъ устремленіи, активно, и снова синтетично. Если интимное искусство очерчиваетъ себя волшебнымъ кругомъ, келейное хочетъ овладѣть магическимъ жезломъ. Его замкнутость—вынужденная замкнутость самозащиты и сосредоточенія: творческая монада новаго броженія обороняетъ себя непроницаемою броней, какъ бы уходитъ въ свою раковину, и такъ копитъ въ себѣ свою эксплозивную энергію. Это—катакомбное творчество «пустынниковъ духа».

Интимное искусство—искусство чистаго, безпримѣснаго созерцанія; келейное—искусство метафизическаго изволенія. Созерцаніе того устремлено на внѣшнее и частное, этого — на внутреннее и общее. Въ томъ торжествуетъ личность и произволъ ея; въ этомъ, какъ въ искусствѣ всенародномъ, опять побѣждаетъ сверхличное. Его представители, всѣ, въ большей или меньшей степени, являютъ черты лермонтовскаго Пророка. Символомъ его мистической души могъ бы служитъ текстъ Данта: «Немногое извнѣ доступно было взору; но черезъ то звѣзды я видѣлъ и ясными, и крупными необычно». Его психологія — психологія молитвеннаго дѣланія, родная созерцаніямъ брамановъ,

знавшихъ, что изъ энергіи молитвенной таинственно и дѣйственно возникаетъ, доколѣ она длится, божество молитвы, Брахманаспати. Его религія—воля, или —что то же—вѣра, того темнаго порыва, который подобенъ содраганіямъ зачатой жизни въ материнскомъ чревѣ, несущемъ въ себѣ новую душу. Художникъ этого типа искусства, сознательно или безсознательно, живетъ убѣжденіемъ, что «нуженъ одинокій пылъ нераздѣленнаго порыва», — что «изъ искры тлѣющей летитъ пожаръ на неудержныхъ крыльяхъ», — что «самыя тихія слова — самыя могущественныя», какъ духъ шепнулъ Заратустрѣ.

IV.

Творцы художественныхъ произведеній того или другого типа искусства не необходимо, впрочемъ, соотвѣтствуютъ, складомъ своей личности и характеромъ своихъ стремленій, объективнымъ признакамъ этого типа. Такъ, Достоевскій, созданія котораго принадлежатъ главнымъ образомъ искусству демотическому, представляетъ отличительныя особенности художника келейнаго, какъ и Дантъ, чья «Божественная Комедія» должна быть однако отнесена къ сферѣ большого искусства. Творенія Бетховена, хотя и несомнѣнно «пустынника духа», тѣмъ не менѣе обнаруживаютъ, подобно твореніямъ Шекспира, значительную степень приближенія къ идеалу искусства всенароднаго,—какъ музыка вообще, эта «текучая архитектура» въ нашемъ лишенномъ зодчества вѣкѣ,—единственное искусство новаго міра, о которомъ можно условно

сказать, что паѳосъ художества всенароднаго еще живъ среди насъ.

Отсюда—внутреннее противорѣчіе и какъ бы трагическая антиномія Девятой Симфоніи Бетховена,—этой двойной измѣны творца ея и двойной жертвы: ибо она—измѣна самой музыкѣ, какъ сферѣ частной и обособленной, и принесеніе ея неизрекаемыхъ таинствъ въ жертву Слову, какъ общевразумительному символу вселенскаго единомыслія,—измѣна личности и отреченіе отъ ея высочайшихъ притязаній во имя любви и правды вселенской.

V.

Четыре типа искусства, въ томъ порядкѣ, въ какомъ они выше охарактеризованы, представляютъ собою восходящую градацію индивидуальной свободы художника. Въ искусствѣ всенародномъ, *я* творца какъ бы погружено въ Нирвану *я* народнаго. Искусство демотическое, хотя и обусловленное началомъ индивидуаціи, все же существенно ограничиваетъ свободу творческаго порыва. Въ интимномъ искусствѣ личность развивается вольно и безудержно; здѣсь впервые художникъ говоритъ себѣ: «Wage du zu träumen und zu irren». Наконецъ, въ искусствѣ келейномъ «безвольный произволъ» генія переступаетъ предѣлы эмпирическаго дерзновенія (по существу аналитическаго) и достигаетъ свободы внутренней, или пророчественной. Но эта, послѣдняя, эманципація личнаго порыва есть, вмѣстѣ съ тѣмъ его безусловное отрѣшеніе отъ всего лично-волевого.

Здѣсь свобода переходитъ въ необходимость, произволъ дѣлается безвольнымъ, пророчественное дерзно-

веніе обращается въ подчиненіе пророческое. Келейный художникъ уже не говоритъ: «Дерзай мечтать и заблуждаться»: онъ можетъ сказать еще: «Мечтать дерзай»; но на высшихъ ступеняхъ своего служенія онъ знаетъ одно: «Дерзай»,—и не вѣдаетъ самъ, гдѣ межа, раздѣляющая его произволъ и его покорность. Ибо его мечта уже не просто аполлинійская сонная греза, но вѣщее аполлинійское сновидѣніе; и къ нему особенно примѣнимо изреченіе Ганса Закса (въ «Мейстерзингерахъ» Вагнера), которое Ницше прилагаетъ къ поэтическому творчеству вообще:

Единый памятуй завѣтъ:
Сновидцемъ быть рожденъ поэтъ.
Въ мигъ грезы сонной, въ зрящій мигъ,
Духъ истину свою постигъ;
И все искусство стройныхъ словъ—
Истолкованье вѣщихъ сновъ.

Такъ и на примѣрѣ Бетховена мы видѣли, что крайнее дерзновеніе индивидуальнаго духа переходитъ въ свою противоположность: въ отрицаніе индивидуума ради идеи вселенской. Вотъ связь, которая логически приводитъ искусство келейное въ преддверіе всенароднаго, подъ условіемъ гармоніи между воленіемъ творческой монады и самоопредѣленіемъ соборнымъ.

Но возможна ли эта гармонія?

VI.

Въ статьѣ «Поэтъ и Чернь» мы искали показать, что внутреннее слово, которое открывается въ искусствѣ келейномъ въ тѣ переходныя эпохи, когда «мысль изре-

ченная» становится «ложью»,—силою внутренней необходимости совпадаетъ съ символомъ всенароднымъ и вселенскимъ. Но, между тѣмъ какъ поэтъ обращается къ символамъ, искони заложеннымъ въ его духѣ народомъ,—не отчужденъ ли уже духовно самъ народъ отъ того, что составляло его древнее достояніе? И не будетъ ли геній напоминать тому о его божественности, кто уже только «себя забывшій и забытый богъ»?

Здѣсь дерзовеніемъ было бы предрѣшать исходъ возможностей. Здѣсь возникаетъ ликъ исторической Ананке, древней Необходимости. Молчаніемъ и покорностью подобаетъ чтить Адрастею. И, тѣмъ не менѣе, позволительно сѣятелю, по слову Шиллера, съ надеждой ввѣрять землѣ золотое сѣмя и, утѣшаясь, ждать весеннихъ всходовъ. Позволительно ему раздѣлять и суевѣріе этихъ строкъ,—уповая на subtile virus caelitum:

Въ ночи, когда со звѣздъ Провидцы и Поэты
Въ кристаллы вѣчныхъ Формъ низводятъ тонкій Ядъ,
Ихъ тайнодѣянья сообщницы—Планеты
Надъ міромъ спящимъ ворожатъ.
И въ дрожи тѣлъ слѣпыхъ, и въ ощупи объятій
Духотворящихъ силъ бѣжитъ астральный токъ,
И новая Душа изъ хаоса зачатій
Пускаетъ въ старый міръ ростокъ.
И новая Душа, прибоемъ поколѣній
Подмывъ обрывы Тайнъ, по знаку звѣздныхъ Числъ,
Въ наслѣдьи творческомъ непонятыхъ велѣній
Родной разгадываетъ смыслъ.
И въ кельяхъ башенныхъ отстоянные яды
Преображаютъ плоть, и претворяютъ кровь...
Кто, сѣя, проводилъ дождливыя Плеяды,—
Ихъ, серпъ точа, не встрѣтитъ вновь.

(„Cor Ardens".)

VII.

Утверждая безусловную свободу художественнаго творчества, мы—индивидуалисты въ сферѣ эстетической. Возвышая его до теургическаго воленія, мы находимъ въ самой свободѣ его—ея метафизическія границы. Такою гранью является сверхличное.

Кто волитъ своего *я*, тотъ знаетъ, что не обрѣлъ его. Fio, ergo non sum. Я становлюсь: итакъ, не есмь. Жизнь во времени—умираніе. Жизнь—цѣпь моихъ двойниковъ, отрицающихъ, умерщвляющихъ одинъ другого. Гдѣ—я? Вотъ вопросъ, который ставитъ древнее и вѣщее «Познай самого себя», начертанное на дельфійскомъ храмѣ подлѣ другаго таинственнаго изреченія: «Ты еси» (εἰ).

Не нужно быть чрезмѣрно пристрастнымъ къ метафизическому образу мышленія, чтобы обличить жизнь, какъ становленіе и, слѣдовательно, небытіе; чтобы осмыслить свое эмпирическое существованіе какъ мэонъ (не-сущее); чтобы осознать, что синтетическое условіе становленія есть бытіе и что существуетъ для ищущаго, подобно математическому предѣлу безконечно приближающихся величинъ, нѣкоторое *Я* во мнѣ, какъ постулатъ моего не *я*, или *я*—мэона.

Кто проникся этимъ паѳосомъ самоисканія, тотъ уже не знаетъ личнаго произвола: онъ погружается въ цѣлое и всеобщее. По мѣрѣ того какъ наше искусство, переступая предѣлы интимнаго, будетъ переходить въ келейное, оно будетъ становиться сверхличнымъ. Признаки дифференціаціи и индивидуаціи будутъ преодолѣны. И мы стоимъ на порогѣ этого преодолѣнія.

Пылающее воленіе излучается любовью и ненавистью. Не на дальнее ли долженъ быть устремленъ этотъ Эросъ цѣлаго и всеобщаго? Конечно, да. Но кто—дальній? Онъ—въ близкихъ намъ, онъ—въ отдаленнѣйшихъ потомкахъ нашихъ, онъ—въ насъ самихъ. Только по недоразумѣнію можно противополагать евангельскую любовь къ ближнему, эту неумолимую и не знающую матери и братьевъ любовь, ницшеанской любви къ тому, кто дальше всего отъ насъ. Дальній есть сущій въ насъ и въ близкихъ, и сущее во всемъ. Относиться къ сущему въ другихъ, какъ къ сущему въ себѣ,—вотъ заповѣдь. Любить ближняго, какъ себя, и ненавидѣть его, какъ себя,—одно и то же, при условіи различенія между сущимъ, какъ предметомъ любви, и мэономъ, какъ предметомъ преодолѣнія.

Несправедливо обвинять такъ настроенныхъ въ принципіальной защитѣ личнаго или соціальнаго эгоизма, и индифферентизма общественнаго. Они волятъ не своего и частнаго, а общаго и сверхличнаго; и ничто изъ общаго и соборнаго не можетъ быть имъ чуждо. Правда, они неподкупны въ своихъ оцѣнкахъ: они знаютъ цѣну хлѣба, и знаютъ цѣну Слова. Но развѣ должно не знать послѣдней, чтобы пожалѣть народъ, не ѣвшій цѣлыхъ три дня?

НОВЫЯ МАСКИ.

I.

Какъ ни склонны въ огромномъ большинствѣ наши современники, вершая судъ надъ дѣломъ художниковъ, подозрѣвать во всемъ новомъ отпадъ отъ истиннаго и уклонъ отъ праваго, есть область художества, гдѣ мысль о желательности исканій встрѣчаетъ едва-ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признаніе: это — область Музы сценической. Въ самомъ дѣлѣ, старая сцена почти уже не «заражаетъ»—и, главное, не преображаетъ зрителя; а драма становящаяся, величайшій изъ зачинателей которой—Генрикъ Ибсенъ, дала намеки на возможности театра, какъ арены цѣлостныхъ и проникновенныхъ душевныхъ переживаній и кризисовъ,—какъ горной зоны, гдѣ вокругъ собирающихъ тучи иголъ, зрѣютъ и разражаются освободительныя грозы духа.

И съ тѣмъ большею страстностью призываемъ этотъ грядущій и вожделѣнный театръ мы, искатели, чѣмъ многозначительнѣе и неотвратимѣе представляется намъ его историческая задача—сковать звено, посредствую-

щее между «Поэтомъ» и «Черныо», и соединить толпу и отлученнаго отъ нея внутреннею необходимостью художника въ одномъ совмѣстномъ праздновапіи и служеніи.

II.

Намъ, воспитавшимся на идеяхъ Достоевскаго о круговой порукѣ всего живущаго, какъ грѣшнаго единымъ грѣхомъ и страдающаго единымъ страданіемъ, на идеяхъ Шопенгауэра о міровой солидарности, — на этихъ прозрѣніяхъ въ таинство всеміриаго распятія (по слову Гартмана) и въ нравственный законъ сострадапія, какъ сораспятія вселенскаго, — трагическая Муза говоритъ всегда о цѣломъ и всеобщемъ, являетъ своихъ героевъ въ аспектѣ извѣчной жертвы и осіяваетъ частный образъ космическаго мученичества священнымъ литургическимъ вѣнцомъ. Съ другой стороны, прозрачность вселенскаго значенія отдѣльныхъ трагическихъ участей дѣлаетъ вызываемыя поэтомъ лица масками единаго всечеловѣческаго Я и воплощаетъ предъ ужаснувшимся въ ихъ судьбахъ на свой рокъ зрителемъ древнее боговѣщее Tattvam asi («то ты еси», — «это ты самъ»). Такъ элементы священнаго Дѣйства, Жертвы и Личины, послѣ долгихъ вѣковъ скрытаго присутствія въ драмѣ снова выявляемые въ ней силою созрѣвшаго въ умахъ трагическаго міропостиженія, мало-по-малу преображаютъ ее въ Мистерію и возвращаютъ ее къ ея первоисточнику — литургическому служенію у алтаря Страдающаго Бога.

III.

Историческія перерожденія драмы обусловливаются сораздѣльнымъ раскрытіемъ частей ея изначальнаго состава. Восходя въ своихъ начаткахъ, безъ сомнѣнія, къ порѣ человѣческихъ жертвоприношеній Діонису, воспроизводившихъ его божественныя страсти, драма была нѣкогда только жертвеннымъ диѳирамбическимъ служеніемъ, и маска жертвы — трагическаго героя — только однимъ изъ обличій самого Страдающаго Бога. По мѣрѣ отдаленія драмы отъ ея религіозныхъ истоковъ, все менѣе прозрачною становится маска, все опредѣленнѣе дифференцирустся и сгущается трагическій характеръ. Изъ агоніи жертвы развивается трагическое дѣйствіе съ его перипетіями и прагматизмомъ внѣшнимъ и психологическимъ; оно вбираетъ — какъ бы въ сферу подсознательнаго — музыкальное одушевленіе диѳирамба и перевоплощаетъ въ трагическую катастрофу первоначальную культовую развязку жертвеннаго дѣйства.

Если драма Шекспира вся устремлена на раскрытіе характеровъ; если трагедія Корнеля и Расина сводится къ процессу логическаго, почти математическаго выведенія героической участи изъ опредѣленныхъ эмоціональныхъ и моральныхъ данныхъ въ условіяхъ даннаго характера, — то это наибольшее уплотненіе и объектированіе маски совпадаетъ съ ея наибольшею отчужденностью отъ зрителя и знаменуетъ полюсъ крайняго удаленія сцены отъ начала хорового и религіозно-общиннаго, или оргійнаго. Поскольку та драма еще была вѣрна своей литургической природѣ, можно ска-

зать, употребляя сравненіе церковно-зодческое, что театральная рампа выросла въ ней между протагонистомъ и общиной изъ исконныхъ низкихъ cancelli помоста алтарнаго до высоты суроваго иконостаса.

Снова разгорѣвшійся въ нашу эпоху паѳосъ живого проникновенія въ единство духа страдающаго долженъ, слѣдовательно, вновь опрозрачнить маску и повлечь драму къ ея другому полюсу, полюсу того диѳирамбическаго изступленія изъ индивидуальныхъ граней, которое сплавляло праздничный сонмъ, правившій трагедію, въ одно хоровое тѣло и въ личинахъ орхестры (серединной, круглой и ничѣмъ не огражденной площадки для игры и хоровода) являло экстатическому прозрѣнію страдальныя преломленія единаго, въ себѣ разлученнаго божественнаго луча.

IV.

Священное дѣйство трагедіи было видомъ діонисійскихъ «очищеній». Религіозная реминисценція трагическаго «очищенія» (въ ассоціаціи съ заимствованнымъ древнею медициной изъ мистическихъ культовъ понятіемъ «очищенія» врачебнаго) звучитъ въ устахъ Аристотеля уже какъ требованіе эстетическое; для этого теоретика драмы критерій художественнаго дѣйствія истинной трагедіи есть «каѳарсисъ». Эстетическая теорія зиждится на полузабытой религіозной практикѣ и терминологіи: діонисійское искусство было частью священной каѳартики.

И здѣсь новѣйшія исканія встрѣчаются съ завѣтами глубокой древности: неудивительно, — ибо про-

никновеніе во всеединство страданія обращаетъ насъ къ откровеніямъ діонисіазма. Чего мы ищемъ въ драмѣ? Дѣйствія ли внѣшняго? Но драма явно стремится стать внутренней. Характеровъ ли? Но характеръ эмпирическій развертывается въ дѣйствіи, и развитіе его соразмѣрно энергіи внѣшняго драматическаго прагматизма. Мы хотимъ проникнуть за маску и за дѣйствіе, въ умопостигаемый характеръ лица, и прозрѣть его внутреннюю маску; но это уже личина Вѣчности, — не нашъ ли собственный внутренній двойникъ эта духовная, безликая личина?

Драма отрѣшается отъ явленія, отвращается отъ обнаруженія: признакъ, что она начинаетъ совершаться въ насъ самихъ. Прежде наше вниманіе поглощалось пластическимъ видѣніемъ: нынѣ, изъ-за прозрачнаго видѣнія зорче глядитъ въ насъ, отражая насъ въ своемъ темномъ зеркалѣ, міровая Тайна. Намъ достаточно легкаго намека на событія, породившія агонію души, предъ нами воплощенной, чтобы трагизмъ всей жизни предсталъ намъ, воззванный внушеніемъ случайнаго примѣра и мгновеннаго напоминанія. Наше самозабвеніе тогда уже не сладостное самоотчужденіе чистаго созерцанія: подъ обаяніемъ потусторонняго взора вѣщей маски, надѣтой на лицо Ужаса, мы, сораспятые въ духѣ со всѣмъ, чтó глянуло на насъ ея глазами, требуемъ отъ художника врачеванія и очищенія въ искупительномъ, разрѣшающемъ восторгѣ. Одинъ взглядъ этой маски—и мы уже опоены діонисійскимъ хмелёмъ вѣчной Жертвы: подобно тѣмъ древнимъ обезумѣвшимъ, которыхъ жрецы лѣчили усиленіемъ экстаза и, направляя ихъ заблудившійся духъ, то музыкой и пляской, то иными оргіастиче-

скими воздѣйствіями, на пути «праваго безумствованія», —исцѣляли,—мы нуждаемся въ освободительномъ чудѣ послѣдняго, мірообъятнаго диѳирамбическаго подъема.

V.

Идеалъ всѣхъ стремленій двуликъ. Духъ волитъ осознать себя какъ объектъ и какъ субъектъ. Человѣкъ ищетъ истиннаго что и хочетъ праваго какъ. Что обѣщаетъ прозрѣніе, какъ — перерожденіе. Мысль опредѣлила межи познаваемаго что. Наше время утверждаетъ свое призваніе къ религіозному творчеству тѣмъ, что снова вѣритъ въ божественныя возможности внутренняго опыта: ощутить себя и міръ по новому — вотъ въ чемъ «переоцѣнка цѣнностей», необходимая для нашего духовнаго освобожденія. И въ диѳирамбическихъ очищеніяхъ мы, хотя бы на одно мгновеніе, воистину ощущаемъ себя и міръ по иному.

> Вся моя грудь откроется, и я потеряю себя, и весь міръ войдетъ въ меня пылающей Любовью, и это будетъ моя смерть, блаженный мигъ, — потому что — кто снесетъ міръ, пылающій Любовью?

Умереть въ духѣ вмѣстѣ съ трагическою жертвой, ликомъ умирающаго Діониса, и воскреснуть въ Діонисѣ воскресающемъ—въ этомъ сущность диѳирамбическаго очищенія.

> Не важно вовсе, какъ жить, когда пламя Любви открыло грудь... Все, все расплавится въ горнилѣ Любви для Преображенія,—и не нужно двухъ для Любви, не нужно и міра для Любви, нужна грудь человѣческая, чтобы она могла разсѣчься и впустить творящее пламя... Огонь Любви расудитъ все.

Такъ говорятъ намъ маски новой драмы («Кольца», стр. 179, 182), являющей характеристическіе симптомы выше очерченной эволюціи діонисійскаго искусства: расширеніе индивидуальнаго *я* до его мірової безпредѣльности чрезъ углубленіе личнаго страданія, отрѣшенность отъ внѣшняго ради откровеній внутреннихъ и тяготѣніе къ тому диѳирамбическому разрѣшенію духа, которое снимаетъ всякое что и какъ бы топитъ его въ одномъ неизрекаемомъ какъ. Недаромъ эта драма начинается въ уютной, но слишкомъ свѣтлой и, быть можетъ, уже напоминающей корабельную каюту комнатѣ, въ окна которой, вмѣстѣ съ темными вѣтвями сосенъ, нѣжно и настойчиво вторгаются вѣянія невидимаго близкаго Моря; потомъ переноситъ зрителя, съ первыми пѣвучими жалобами пронзенной на смерть жертвы, на берегъ немолчно ропщущей Тайны,—и наконецъ увлекаетъ насъ, съ своимъ трагическимъ кораблемъ, въ темную безбрежность божественной Пучины *).

VI.

Чуждо природѣ драмы ставить своею цѣлью опредѣленное утвержденіе или положительный императивъ. Раскрывая свое диѳирамбическое какъ, она упраздняетъ всякое что. И новая драма, о которой мы говоримъ какъ о явленіи симптоматическомъ, какъ бы изначала отрекаясь отъ всякаго новаго что («мнѣ хо-

---

*) „Кольца", драма въ трехъ дѣйствіяхъ, Л. Д. Зиновьевой-Аннибалъ. М. 1904. Книгоиздательство „Скорпіонъ".

чется пѣть старую, старую, старую пѣснь — пѣснь о вѣрности, о простой и вѣрной любви», стр. 92), не указываетъ никакого исхода изъ вскрываемой ею антиноміи любви и страсти, кромѣ единственнаго: ощутить жизнь по новому.

Чему же ты учила меня, моя Любовь? Изъ своей тѣсноты человѣкъ научается... своей свободѣ (стр. 193).

Не плачьте, не плачьте: никто не знаетъ, надъ чѣмъ плакать и чему радоваться (стр. 204).

Изъ лона внутренне пережитаго к а к ъ возникаетъ, правда, и нѣкое ч т о; но это — не логическій итогъ другихъ предпосланныхъ ч т о, а внушеніе мистическое. «Неважно вовсе, какъ ж и т ь», говоритъ Аглая; но говоритъ такъ потому, что Жизнь уже предстала ей какъ вселенская Жертва.

Оно при мнѣ, мое зовущее воленіе къ лучшему, нежели наша жизнь... Но—есть еще гдѣ-то, глубже души и глубже воленія надеждъ,—Молчаніе. И мое Молчаніе тоже при мнѣ. Въ моемъ Молчаніи нѣтъ ни д а, ни н ѣ т ъ. Духъ идетъ со всѣмъ твореніемъ и что знаетъ и что будетъ, — того не скажетъ душѣ. Покорность Вѣры — мое Молчаніе (стр. 155).

Аглая, мы хотимъ жить, какъ вы учили: любя, прощая, легко и огненно (стр. 202).

Дальше, дальше... чтобы не было желѣзнаго кольца для двоихъ, чтобы не было мертваго зеркала для міра (стр. 139).

Истинная любовь—таинственная жертва. Мистическій бракъ—соумираніе въ духѣ.

Коль изъ двухъ душъ исторгся смертной муки
Единый крикъ,—

тогда лишь онѣ мистически обрѣли другъ друга и разрушили заклятіе земного раздѣленія взаимно ищу-

щихъ и не могущихъ достичь одинъ другого, въ «тщетѣ объятій, сопрягающихъ тѣла» *).

Свершилась двухъ недостижимыхъ встрѣча,
И дольній плѣнъ,
Твой плѣнъ, любовь—Одной Любви предтеча,
Преодолѣнъ!

Но Духъ хочетъ новаго, конечнаго отреченія.

О, Кана душъ! О, въ гробѣ разлученья—
Сліянье двухъ!..
Но къ алтарямъ горящимъ отреченья
Зоветъ васъ Духъ.
На подвигъ вамъ божественнаго дара
Вся мощь дана:
Обрѣтшіе, вселенскаго пожара
Вы сѣмена.

(„Кормчія Звѣзди".)

Если любящіе чудесно обрѣли другъ друга, они уже не принадлежатъ только другъ другу.

Мы любимъ всѣ. Мы слѣпы всѣ. Земля и море, заклеванная птичка и стонущій левъ — ждутъ нашей новой любви въ прозрѣніи. Мы не можемъ быть двое, не должны смыкать кольца, мертвымъ зеркаломъ отражать міръ. Мы—міръ (стр. 176).

Не надо жалѣть тѣсныхъ милыхъ колечекъ. Кольца въ даръ Зажегшему (стр. 204).

Океану Любви — наши кольца любви (стр. 178).

Разсѣклась грудь и вмѣстила всю Любовь. Практическаго вывода отсюда, примѣненія къ жизни — нѣтъ и быть не можетъ. «Все это приложится». Да и выдержитъ ли «смертная грудь» вошедшій въ нее «міръ»?

---

*) Стихъ Валерія Брюсова („Медея").

Безконечна въ человѣкѣ жажда любить. Но вотъ онъ весь изошелъ, истаялъ весь любовью—и истаяла капля въ небеса, только капля! Онъ же жаждалъ стать океаномъ,—океаномъ и морями рдѣющихъ облаковъ (стр. 176).

Блаженные Франциск Ассизскій и Клара, кажется, любили: и, взглянувъ одинъ на другого, разошлись, чтобы потонуть въ океанѣ Любви божественной. Но чаще путь къ мистическому очищенію ведетъ чрезъ Дантовъ «темный лѣсъ», и распятіе любви совершается на крестѣ Грѣха.

Пришла Страсть, и разрушила любовь обрѣтшихъ. Какъ могла случиться «измѣна», если они были истинно обрѣтшими, и если «тѣсна любви единой грань земная»? Любовь, именно вслѣдствіе тѣсноты земной грани, переростаетъ ее, распростирая свои зеленосолнечныя сѣни въ сверхличную область Жертвы. Нельзя земной грани вмѣстить и корни и вершину дерева жизни. Но сердце хотѣло пѣть старую пѣснь вѣрности. Трагическая вина этого сердца въ томъ, что оно содрогнулось передъ послѣднимъ отреченіемъ, которое повелительно подсказывалъ ему Духъ, раньше чѣмъ топоръ Грѣха легъ у корней дерева. Только свободное отреченіе пересаживаетъ дерево съ его корнями въ надмірную землю, гдѣ будетъ поливать его своими вселенскими слезами добрый садовникъ — Эросъ, не забывающій ни единаго цвѣтика земнаго луга, ибо всѣ цвѣты воскрешаетъ онъ на своихъ внѣвременныхъ пажитяхъ. Тогда пришла Страсть, и подсѣкла дерево, чтобы одной владѣть его глубинными черными корнями.

VII.

Страсть и Смерть на чашкахъ вѣсовъ. Одна кличетъ другую. По линіи равновѣсія скачетъ Жизнь (стр. 120).

Страсть и Смерть связаны соотношеніемъ; но на обѣихъ стоятъ стопы Эроса, изъ обѣихъ встаетъ Любовь, кровно-родная и чуждая обѣимъ. Ибо Любовь, антиномична Страсти, какъ ея «безсмертныя алканія» антиномичны Смерти.

Изъ обѣихъ чашъ-алтарей Вѣсовъ вселенскихъ поднимается золотое облако; прозрачно-огненнымъ видѣніемъ возникаетъ изъ него парящій Эросъ. Своими длинными крыльями осѣняетъ онъ обѣ чаши, колеблющіяся въ рукѣ Трагедіи,—она же держитъ другою рукой маску Страданія съ полыми глазницами, сидя надъ моремъ. Огнеликій Эросъ отражается въ морѣ, какъ солнце глубинъ, и его перистыя крылья надъ чашами кажутся въ трепетной зыби цѣпями золотыхъ колецъ, падающихъ на дно.

ВАГНЕРЪ И ДІОНИСОВО ДѢЙСТВО.

I.

Вагнеръ—второй, послѣ Бетховена, зачинатель новаго діонисійскаго творчества, и первый предтеча вселенскаго миѳотворчества. Зачинателю не дано быть завершителемъ, и предтеча долженъ умаляться.

Теоретикъ-Вагнеръ уже прозрѣвалъ діонисійскую стихію возрождающейся Трагедіи, уже называлъ Діонисово имя. Общины художниковъ, дѣлателей одного совмѣстнаго «синтетическаго» дѣла—Дѣйства, были, въ мысли его, поистинѣ общинами «ремесленниковъ Діониса». Мірообъятный замыселъ его жизни, его великое дерзновеніе поистинѣ были внушеніемъ Діонисовымъ. Надъ темнымъ океаномъ Симфоніи Вагнеръ-чародѣй разостлалъ сквозное златотканное марево аполлинійскаго сна—Миѳа.

Но онъ видѣлъ бога еще въ пылающей купинѣ и не могъ осознаться ясно на распутьяхъ богодѣйства и богоборства. Ницше былъ Аарономъ этого Моисея гордой и слишкомъ человѣческой воли. Онъ могъ повелѣвать скаламъ,—но онъ ударялъ по нимъ жезломъ.

И онъ блуждалъ сорокъ лѣтъ, и только въ даляхъ увидѣлъ обѣтованную землю...

Уже онъ созывалъ на праздникъ и тайнодѣйствіе. Но это были еще только δρώμενα: праздничныя священныя зрѣлища,—еше не мистическій хороводъ.

II.

Воскрешая древнюю Трагедію, Вагнеръ долженъ былъ уяснить себѣ значеніе исконнаго хора. Онъ сдѣлалъ хоромъ своей музыкальной драмы — оркестръ; и какъ изъ хорового служенія возникаетъ лицедѣйство участи героической, такъ изъ лона оркестровой Симфоніи выступаетъ у него драматическое дѣйствіе. Итакъ, хоръ былъ для него уже не «идеальный зритель», а поистинѣ диѳирамбическая предпосылка и діонисійская основа драмы. Какъ хоръ Титановъ несъ у Эсхила дѣйствіе «Промеѳея Освобожденнаго», такъ многоустая и все-же нѣмая Воля поетъ у Вагнера безсловеснымъ хоромъ музыкальныхъ орудій глубинныя первоосновы того, что въ аполлинійскомъ сновидѣніи сцены пріемлетъ, въ обособившихся герояхъ, человѣческій ликъ и говоритъ человѣческимъ словомъ.

Собравшаяся толпа мистически пріобщается къ стихійнымъ голосамъ Симфоніи; и поскольку мы приходимъ въ святилища Вагнера—и «творить», не только «созерцать», мы становимся идеальными молекулами оргійной жизни оркестра. Мы уже активны, но активны потенціально и латентно. Хоръ Вагнеровой драмы—хоръ сокровенный.

III.

Таковъ ли долженъ быть диѳирамбическій хоръ грядущей Мистеріи? Нѣтъ. Какъ и въ древности, въ пору «рожденія Трагедіи изъ духа Музыки», толпа должна плясать и пѣть, ритмически двигаться и славить бога словомъ. Она будетъ отнынѣ бороться за свое человѣческое обличье и самоутвержденіе въ хоровомъ дѣйствѣ.

Какъ въ Девятой Симфоніи, нынѣ нѣмые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Какъ въ Девятой Симфоніи, человѣческій голосъ, одинъ, скажетъ Слово. Хоръ долженъ быть освобожденъ и возстановленъ сполна въ своемъ древнемъ полноправіи: безъ него нѣтъ общаго дѣйства, и зрѣлище преобладаетъ.

Изъ мусикійской оргіи должны возникать просвѣты человѣческаго сознанія и соборнаго слова въ ясныхъ, хоровыхъ и хороводныхъ пѣснопѣніяхъ. А протагонисту дѣло—говорить, не пѣть. Безконечная монодія, это послѣднее наслѣдіе оперныхъ условностей, будетъ преодолѣна. Эллинская форма, единая вѣрная, восторжествуетъ опять, углубленная и обогащенная орудійной Симфоніей,—все вызывающей, все объемлющей и несущей на широкихъ валахъ своей темной пучины. Чрезъ святилища Греціи ведетъ путь къ той Мистеріи, которая стекшіяся на зрѣлище толпы претворитъ въ истинныхъ причастниковъ Дѣйства, въ живое Діонисово тѣло.

Но Вагнеръ былъ только—зачинатель. Аполлоново зрительное и личное начало одержало верхъ въ его

творчествѣ, потому что его хоръ былъ лишь первозданнымъ хаосомъ и не могъ дѣйственно противопоставить самоутвержденію героевъ-личностей свое еще темное и только страдательное самоутвержденіе.

IV.

Внезапно человѣческій голосъ, въ Девятой Симфоніи, выводитъ насъ изъ темнаго лѣса орудійныхъ гармоній на солнечную прогалину самосознанія ясно прозвучавшимъ призывомъ: «Братья, не эти звуки! Иныя заведемъ пѣсни—пріятнѣй и радостнѣй!»...Тогда,— говоритъ Вагнеръ,—словно Свѣтъ родился въ хаосѣ... Рухнулъ хоръ, прорвавшись свѣтлымъ потокомъ:

Радость, искра солнцъ небесныхъ,
Дочь прекрасной стороны!...

Если мы представимъ себѣ хоръ этой симфоніи, затопившій площадь, уготованную для Дѣйства, въ вѣнкахъ и свѣтлыхъ волнахъ торжественныхъ одеждъ и въ ритмическомъ движеніи хоровода Радости,— если представимъ себѣ возникновеніе человѣческаго голоса и образа, въ лицѣ хора и лицѣ трагическаго актера, изъ лона инструментальной музыки такимъ, каковымъ оно намѣчается въ своихъ возможностяхъ Девятою Симфоніей,—мы убѣдимся, какъ великъ недочетъ въ Вагнеровомъ осуществленіи имъ же самимъ установленной формулы «синтетическаго» искусства музыкальной драмы: въ живой «круговой пляскѣ искусствъ» еще нѣтъ мѣста самой Пляскѣ, какъ нѣтъ мѣста рѣчи трагика. И зодчій, чьею задачей Вагнеръ положилъ строеніе новаго театра, еще не смѣетъ со-

здать, въ сердцевинѣ подковы сидѣній,—круглой орхестры для танца и пѣснопѣній хора—двойственнаго хора являющихся намъ въ мечтѣ Дѣйствъ: хора малаго, непосредственно связаннаго съ драмой, и хора расширеннаго, хора-общины. Мостъ между сценой и зрителемъ еще не переброшенъ—двумя „сходами“ (πάροδοι) чрезъ полость невидимаго оркестра изъ царства Аполлоновыхъ сновъ въ область Діониса: въ принадлежащую соборной общинѣ орхестру.

Борьба за демократическій идеалъ синтетическаго Дѣйства, которой мы хотимъ и которую мы предвидимъ, есть борьба за орхестру и за соборное слово. Если всенародное искусство хочетъ быть и теургическимъ, оно должно имѣть органъ хорового слова. И формы всенароднаго голосованія внѣшни и мертвы, если не найдутъ своего идеальнаго фокуса и оправданія въ соборномъ голосѣ орхестры. Въ Эсхиловой трагедіи и въ комедіи Аристофана орхестра утверждалась и какъ мірская сходка; и ею были живы совѣтъ Ареопага и гражданское вѣче Пникса.

О ШИЛЛЕРѢ.

I.

Когда, въ 1791 г., разнеслась среди друзей Шиллера ложная вѣсть о смерти поэта, бывшаго въ ту пору дѣйствительно на порогѣ смерти,—нѣсколько энтузіастовъ справили по немъ въ Даніи, на морскомъ берегу, своеобычныя поминки. Баггезенъ, датскій поэтъ, едва справляясь съ судорогою подступавшихъ рыданій, затянулъ, какъ «запѣвало» древняго диѳирамба, начальную строфу Шиллерова Гимна къ Радости:

Радость, искра солнцъ небесныхъ,
Дочь прекрасной стороны!

Хоръ подхватилъ пѣснь, и литургическій диѳирамбъ грядущаго, свободнаго и прекраснаго человѣчества былъ молитвенно исполненъ скорбящею сердцемъ, но ликующею въ духѣ общиною вѣрныхъ. Подъ звуки флейтъ, кларнетовъ и рожковъ, дѣти, въ бѣлыхъ одеждахъ, въ цвѣточныхъ вѣнкахъ, «водили хороводъ, съ влажными отъ слезъ глазами, подпѣвая хору». Слова любви и жалобы флейтъ вызывали, какъ на стародавней тризнѣ, душу умершаго, но присутствующаго живымъ брата. «Три дня сряду продолжались эти поминки»... Вскорѣ Баггезенъ узналъ, что Шил-

леръ живъ и что слухи о торжествѣ, устроенномъ въ его память, «подѣйствовали на него лучше всякаго лекарства».

Нынѣ исполнилось столѣтіе со дня его истинной апоѳеозы, которой эта свѣтлая тризна на берегу моря была только вдохновеннымъ прообразомъ. Его смерть была его мистическою апоѳеозой *). 9 мая (27 апрѣля) 1805 г. Шиллеръ ушелъ отъ живыхъ, чтобы стать «героемъ» и благодѣтельствовать человѣчеству изъ нѣдръ земли или съ тѣхъ высотъ, откуда бодрствуютъ надъ нами кормчіе вожди духа. Поистинѣ приличествуетъ и современнымъ поколѣніямъ въ эти дни воспѣть въ духѣ его Гимнъ къ Радости и флейтами любви и желанія вызывать его разлученную, но близкую и присную намъ тѣнь. На землѣ онъ подобенъ былъ труднику и страстотерпцу Гераклу. И Гераклъ исполнилъ мѣру земной страды.

Униженный до подневольной службы у труса владыки,
шелъ, борецъ неутомный,
нѣкогда Гераклъ трудной тропою жизни,
бился съ Гидрой, и льва заключалъ въ объятья;
бросался—вызволить друзей—
живымъ въ челнъ перевозчика душъ отшедшихъ.
Муки всѣ, всѣ бремена земныя
налагаетъ коварство непримиримой богини
на послушныя плечи ненавидимаго подвижника,—
доколѣ не избыто имъ поприще жизни,
доколѣ богъ, совлекшійся тлѣна,
не разлученъ на пламенномъ кострѣ отъ человѣка,—
доколѣ не испилъ онъ отъ легкихъ струй эѳира.

---

*) Статья написана, по случаю чествованія памяти Шиллера въ 1905 году.

Веселясь новымъ, неиспытаннымъ пареніемъ,
горѣ течетъ онъ, и дольнихъ видѣній
тяжкое марево—падаетъ, падаетъ, падаетъ...
Олимпа гармоніи пріемлютъ
преображеннаго во храминѣ Кронида,
и прекрасноланитая дѣва-богиня
съ улыбкой ему простираетъ безсмертную чашу.

(„Идеалъ и Жизнь").

II.

Такъ диѳирамбики славили нѣкогда своего предводителя хоровъ. Позднѣйшія поколѣнія, съ упадкомъ диѳирамбическаго духа, усмотрѣли въ Шиллерѣ только—идеалиста.

Имя Шиллера было и осталось доселѣ символомъ восторженнаго одушевленія идеалами высокаго и прекраснаго. Добро и красота, понятыя, какъ внутреннее тожество; величіе богоподобнаго человѣческаго духа и облика; «достоинство мужа» и «достоинство женщины», доблесть гражданская и общественная; сочувствіе, братство, равенство въ людскихъ отношеніяхъ; свободная религіозность, какъ естественное состояніе гармонически настроенной и нравственно просвѣтленной души; энергія благородной и возвышенной борьбы за истину и справедливость; наконецъ, какъ общая форма всѣхъ проявленій нашего праваго самоутвержденія, великій и священный лозунгъ «Свобода»,—вотъ содержаніе той связки идей и чувствованій, которыя вызываетъ въ насъ Шиллерово имя. Поистинѣ онъ былъ глашатаемъ всего, «что въ человѣкѣ человѣчно».

Но во всемъ этомъ идеализмѣ рано почувствовалась

нѣкоторая школьная аксiоматичность и мечтательная отвлеченность. Въ искреннѣйшихъ лирическихъ изліяніяхъ Шиллера Гейне разглядѣлъ лишь оргію логическихъ понятій и пляску безплотныхъ абстрактовъ. Такому энтузіазму всегда противостоитъ жизнь, какъ нѣчто ироническое и безпощадное. И, мнится, не безъ грустной улыбки приглашаетъ Пушкинъ друга юности поговорить

—о буйныхъ дняхъ Кавказа,
О Шиллерѣ, о славѣ, о любви.

Шиллеръ — пылъ молодости; зрѣлый возрастъ и горькая дѣйствительность обращаютъ эти юношескіе порывы во что-то дорогое, но пережитое, преодолѣнное (какъ преодолѣваются «отвлеченныя начала»), почти опровергнутое. Проповѣдь Шиллера (а проповѣдывалъ онъ еще, играючи, ребенкомъ) показалась именно «проповѣдью»,—провозглашеніемъ положеній безспорныхъ, но немудрыхъ и безмѣрно наивныхъ предъ змѣинымъ взоромъ жизни. Жизнь XIX вѣка была слишкомъ глубока, сложна и мрачна, чтобы оправдать Шиллерово прекраснодушіе. Шиллерово одушевленіе было слишкомъ безпримѣснымъ: въ немъ не находили соли. Казалось, основная антиномичность всѣхъ вещей вовсе ускользала отъ его воспріятія. Онъ не зналъ,—апостолъ красоты,—«красоты Содома», совмѣщающейся, по Достоевскому, съ «красотою Мадонны» въ нашихъ глубочайшихъ эстетическихъ восторгахъ. Онъ не останавливался предъ потаенными ходами въ подземелья человѣческой души. Зажигая надъ нами путеводные маяки, онъ не имѣлъ силы затеплить ихъ надмірными звѣздами, перенеся ихъ въ сферу мистическаго, - и бурныя

вѣянія земной атмосферы колебали и тушили возженные имъ свѣточи. Его «идеализмомъ» овладѣла школа, какъ матеріаломъ безспорнымъ, здоровымъ и въ мѣру прѣснымъ,—и согласно многочисленнымъ заявленіямъ, собраннымъ по случаю нынѣ справляемой годовщины, именно школьное изученіе Шиллеровыхъ твореній на всю жизнь отлучило большинство нашихъ современниковъ отъ живого общенія съ геніемъ того, о комъ мѣтко сказалъ кто-то: «Wehe dir, Schiller, dass du ein Classiker geworden»!.. Для Ницше Шиллеръ только трубачъ морали (Moraltrompeter). Изъ того, что было нѣкогда геніальнымъ бунтомъ, въ пору «бури и натиска», остался одинъ «паѳосъ». «Разбойники» были почти забыты; запомнился Маркизъ Поза. Торжество принциповъ, нѣкогда революціонныхъ,—не въ жизни, правда, но въ общественномъ сознаніи—сгладило всю остроту переживаній, которыми Шиллеръ искупилъ свою славу пророка возвышенныхъ и великодушныхъ началъ... Другого (помимо наличности художественно завершенныхъ, отчасти совершенныхъ поэтическихъ созданій)—въ немъ и не замѣтили. Между тѣмъ есть въ Шиллерѣ и иное,—живое, безсмертное, безусловноцѣнное. Онъ былъ однимъ изъ зачинателей долгаго и сложнаго движенія, которое и теперь еще только предуготовляетъ нѣкоторую новую фазу духовнаго творчества.

III.

Шиллеръ не только былъ пѣвцомъ того, «что въ человѣкѣ человѣчно», по слову Фета; тотъ же Фетъ говоритъ о немъ, что онъ

—въ сердце огненное міра
Очами свѣтлыми глядѣлъ.

Изъ первыхъ русскихъ переводчиковъ Шиллера, Жуковскій и Тютчевъ нѣжно и проникновенно намѣтили, «für feine Ohren», нѣчто тайное и внутреннее въ его лирикѣ, его тишину и сивиллинскій шопотъ; а подслушать ихъ было такъ трудно среди бурныхъ взрывовъ его гремящаго и пламеннаго, полусценическаго, полуораторскаго краснорѣчія. Въ самомъ дѣлѣ, было правильно наблюдено, что Шиллеръ всегда обращается къ толпѣ, что онъ непрестанно чувствуетъ себя на площади народной или въ освѣщеніи театральной рампы, что его поза перспективна, а голосъ условно измѣненъ и усиленъ. Но онъ не только лицедѣй и витія: онъ жрецъ, и мистагогъ, иногда прилагающій палецъ къ устамъ въ ознаменованіе тайны, иногда въ тишинѣ глухо вѣщающій сокровенные глаголы среди замершаго въ священномъ трепетѣ сборища мистовъ...

Вѣрь тому, что сердце скажетъ!
Нѣтъ залоговъ отъ небесъ...

Такъ передалъ Жуковскій это откровеніе іерофанта (въ «Sehnsucht»):

Du musst glauben, du musst wagen,
Denn die Götter leihn kein Pfand;
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland...

Слова, столь глубоко постигнутыя Достоевскимъ... Такъ въ безмолвіи мистерій раздавались нѣкогда сумрачныя откровенія, вселявшія въ духъ испытуемыхъ

ужасъ и скорбь, и разочарованіе,—чтобы ярче блеснулъ имъ потомъ лучъ нечаянной, чистѣйшей надежды.

Стихотвореніе «Путешественникъ» — своего рода «Pilgrim's Progress»:

Дней моихъ еще весною
Отчій домъ покинулъ я:
Все забыто было мною—
И семейство, и друзья.
Въ ризѣ странника убогой,
Съ дѣтской въ сердцѣ простотой,
Я пошелъ путемъ-дорогой:
Вѣра—былъ вожатый мой.
И въ надеждѣ, въ увѣреньѣ
Путь казался недалекъ.
„Странникъ,—слышалось,—терпѣнье!
Прямо, прямо на востокъ!
Ты увидишь храмъ чудесный,
Ты въ святилище войдешь;
Тамъ въ нетлѣнности небесной
Все земное обрѣтешь"...

Правда, неистомный путь чрезъ хребты и пучины за вѣчно удаляющимся «Неизвѣстнымъ», повидимому, безнадеженъ.

И во вѣки надо мною
Не сольется, какъ поднесь,
Небо свѣтлое съ землею:
Тамъ не будетъ вѣчно Здѣсь.

Но путникъ все будетъ идти, и вожатый пребудетъ вѣренъ путнику. Это недостижимое въ нашихъ земныхъ граняхъ Тамъ—не просто мечтательное Тамъ, не романтическое Dahin: оно принадлежитъ чистой мистикѣ.

Съ глубокимъ постиженіемъ, свойственнымъ «сочувствію вселенскому», заглядывалъ Шиллеръ въ тайну природы. Растительное царство знаменуетъ «въ явномъ таинствѣ—сочетанье души земной со свѣтомъ неземнымъ» (Вл. Соловьевъ). Древесныя души, равно родныя землѣ и небу, чуютъ, по слову Фета, «двойную жизнь» обоихъ, «и ей обвѣяны вдвойнѣ». То же видѣлось и Шиллеру.

Листъ выходитъ въ область неба,
Корень ищетъ тьмы ночной;
Листъ живетъ лучами Феба,
Корень—Стиксовой струей.
Ими таинственно слита
Область тьмы съ страною дня...

(*„Жалоба Цереры".*)

Царство животное—священное стадо Души-Матери.

Что жъ мое ты гонишь стадо?

(*„Альпійскій Стрѣлокъ".*)

Вотъ, наконецъ, почти апокалиптическое видѣніе Міровой Души, мистики котораго отнюдь не умаляетъ его точное согласіе съ топографіей Альпійскаго хребта.

Тамъ, грозно раздавшись, стоятъ ворота;
Мнишь: область тѣней предъ тобою;
Пройди ихъ—долина, долинъ красота,
Тамъ осень играетъ съ весною.
Пріютъ сокровенный! желанный предѣлъ!
Туда бы отъ жизни ушелъ, улетѣлъ!
Четыре потока оттуда шумятъ—
Не зрѣли ихъ выхода очи;
Стремятся они на востокъ, на закатъ,
Стремятся къ полудню, къ полночи,
Раждаются вмѣстѣ,—родясь, разстаются,—

Бѣгутъ безъ возврата, и ввѣкъ не сольются.
Тамъ въ блескѣ небесъ два утеса стоятъ,
Превыше всего, что земное;
Кругомъ облака золотыя кипятъ,
Эѳира семейство младое,
Ведутъ хороводы въ странѣ голубой;
Тамъ не былъ, не будетъ свидѣтель земной.
Царица сидитъ высоко и свѣтло
На вѣчно незыблемомъ тронѣ;
Чудесной красой обвиваетъ чело
И блещетъ въ алмазной коронѣ;
Напрасно тамъ солнцу сіять и горѣть:
Ее золотитъ, но не можетъ согрѣть.

(„Альпійская Дорога".)

Ворота, долина, четыре потока—все это опредѣленныя величины въ христіанской символикѣ,—какъ и сама Царица...

Она же—«Дѣва изъ чужбины»; она же—многострадальная матерь-Деметра...

Позади поэта—смутная память потеряннаго рая:

Auch ich bin in Arkadien geboren...

(„Resignation".)

Но рай утраченъ, возмущено созерцаніе чистыхъ Идей—чрезъ таинственное грѣхопаденіе.

Если хочешь быть богамъ подобнымъ,
Во владѣньяхъ смерти быть свободнымъ,
Не срывай плодовъ ея земныхъ.

(„Мечты и Жизнь", пер. Ѳ. Миллера).

И, однако, достаточно одного устремленія божественной воли человѣка къ тайному Свѣту, чтобы чудо совершилось, и человѣкъ освободился изъ плѣна Ха-

оса, гдѣ все—«дымъ и паръ»—и «все земное идетъ мимо» («Поминки»).

Но, покинувъ бренности предѣлы,
Вознеситесь мыслью смѣло,—
И исчезнетъ то, что васъ страшитъ;
И не будетъ бездны подъ ногами.
Къ божеству взлетите лишь мечтами,—
Къ вамъ оно само тогда слетитъ.

(„Мечты и Жизнь", пер. Ѳ. Миллера.)

Въ «Диѳирамбѣ» поэтъ повѣствуетъ, какъ въ домъ его—

Сходятся гости небеснаго края,
Свѣтлыхъ пріемлетъ обитель земная..
Что въ угощенье сынъ праха предложитъ
Вѣчнымъ богамъ?
Вы, олимпійцы, меня одарите...

И боги отвѣтствуютъ:

Свѣтлымъ напиткомъ налей ему, Геба,
Полный фіалъ!
Влагой небесной омой ему очи...

И душа осчастливлена несказаннымъ спокойствіемъ небесной полноты:

Нектаръ Олимпа, ліясь, пламенѣетъ;
Грудь отдыхаетъ, и око свѣтлѣетъ...

(Изд. Гербеля. стр. 50.)

Такъ Шиллеръ, поскольку въ немъ таился мистикъ, дѣлался въ минуты своихъ лучшихъ переживаній, съ необычайною внезапностью душевнаго окрыленія,—экстатикомъ. Экстазъ же мистическій порождаетъ диѳирамбъ, какъ только смыкается магическій токъ хо-

ровода. И поэтъ-тирсоносецъ и служитель Діониса, котораго, «не вѣдая, чтилъ» онъ,—былъ однимъ изъ первыхъ зачинателей грядущаго хорового дѣйства.

Свивайте вѣнцы изъ колосьевъ златыхъ,
Ціаны лазурныя въ нихъ заплетайте!
Сбирайтесь плясать на коврахъ луговыхъ!

(*„Элевсинскій Праздникъ“.*)

Тѣснѣй сомкните священный кругъ,
И клянитесь этимъ золотымъ виномъ...

(*„Гимнъ къ Радости“.*)

IV.

Два вѣрные свидѣтеля, два избранные служителя Діониса, ручаются намъ за истинность диѳирамбическаго одушевленія, владѣвшаго Шиллеромъ: Бетховенъ и Достоевскій. Бетховенъ избралъ «Гимнъ къ Радости» словесною основой своего великаго и перваго въ новомъ искусствѣ музыкальнаго диѳирамба: Девятой Симфоніи. Достоевскій чтилъ и лелѣялъ Шиллерову память. Онъ святилъ въ поэтѣ человѣчности любовь къ божественному лику человѣка, вѣру въ человѣческую божественность, — ту любовь и ту вѣру, которыя не исчерпываются содержаніемъ положительныхъ «идеаловъ» жизни, но коренятся въ мистическомъ «касаніи къ мірамъ инымъ». Дмитрій Карамазовъ слишкомъ знаетъ горечь, испытанную сходящею съ небесъ Церерой, когда благая богиня

Въ униженіи глубокомъ
Человѣка всюду зритъ,—

какъ и пророчественный завѣтъ ея:

Чтобъ изъ низости душою
Могъ подняться человѣкъ,
Съ древней Матерью-Землею
Онъ вступи въ союзъ навѣкъ.

(*„Элевсин. Праздникъ“.*)

Увы, онъ слишкомъ знаетъ это «униженіе», но знаетъ и этотъ «союзъ»! Онъ выстрадалъ антиномію «червя» и «ангела» въ двойственной природѣ человѣка:

Насѣкомымъ—сладострастье,
Ангелъ—Богу предстоитъ...

(*„Гимнъ къ Радости“.*)

Но сполна извѣдалъ онъ и всѣ святыя умиленія, всѣ чистые восторги «союза».

Душу Божьяго творенья
Радость вѣчная поитъ,
Тайной силою броженья
Кубокъ жизни пламенитъ;
Травку выманила къ свѣту,
Въ солнца—хаосъ развила,
И въ пространствахъ, звѣздочету
Неподвластныхъ, разлила.

(*„Гимнъ къ Радости“, пер. Тютчева.*)

Оттого «воспѣть гимнъ» значитъ для Дмитрія—вспомнить родные запѣвы Шиллера... А вѣдь «гимнъ воспѣть»

— о, это значитъ возлюбить,
Все возлюбить, и всю любовь въ груди вмѣстить,
И все простить!.. О, это значитъ мать лобзать,
Святую землю, и наречь ее своей,
И ей сказать: „не пасынокъ отнынѣ я,
И не наемникъ. Твой я сынъ, и твой я свѣтъ“.

(*„Танталъ“.*)

Достоевскій, сказавшій: «ищите восторга и изступленія», — онъ, заповѣдавшій цѣловать и обливать слезами землю,—не находилъ въ поэзіи болѣе огненныхъ словъ для ознаменованія этихъ экстатическихъ переживаній, чѣмъ слова Шиллера.

V.

Но было бы, тѣмъ не менѣе, ошибочно видѣть въ Шиллерѣ совершенный типъ диѳирамбическаго поэта. Истинный диѳирамбъ (какимъ постулировали его древніе) предполагаетъ нѣкоторую постоянную полноту и изобиліе души,—глубоко согласной на всю радость и на все страданіе души,—на днѣ которой, въ пурпуровыхъ сумеркахъ, недоступныхъ бурямъ, какъ золотое кольцо таинственнаго обрученія, покоится великое Да міру.

Когда проливаютъ, не вмѣстивъ, золотые края глубокой чаши пѣнящуюся влагу чувства, тогда раждается изъ избытка и переполненія музыка вакхической пѣсни. Диѳирамбъ—наименѣе логическій и наиболѣе родной музыкальной стихіи родъ поэзіи. Въ немъ всякое *что* исчезаетъ въ пучинѣ душевнаго упоенія, его породившей, — въ несказанномъ *какъ* духа. Изъ этой сущности диѳирамбической музы, очевидно, вывелъ Ницше свое различеніе между творчествомъ «изъ полноты» и творчествомъ «изъ голода».

Шиллеръ не кажется намъ творящимъ «изъ полноты»; скорѣе—«изъ голода». Отсюда—его порывъ. Его диѳирамбъ—утвержденіе его порыва. Это—взлетъ, а не переполненіе. Можно сказать, что Діонисъ былъ

не отцомъ его пѣсенъ. а ихъ воспріемникомъ. Отцомъ же ихъ былъ Эросъ,—сынъ Нужды, или Бѣдности (Πενία), по миѳу Платонова «Пира». Его вселенская любовь понесла эти порывистые, эти алчущіе восторги. Шиллеръ долженъ былъ бросать нѣкое *что* на дно своей чаши, чтобы вызвать ея внезапное кипѣніе; и тогда чаша вскипала, и жемчужная, золотая, пурпурная пѣна бѣжала черезъ края, увѣнчивая неземной мигъ эпилептическаго блаженства... И мы пьемъ пѣну, и впиваемъ въ ней субстанцію учительнаго разума. А мы хотѣли бы только чистаго зараженія экстазомъ себя потерявшаго и всѣ грани забывшаго духа; мы хотѣли бы, чтобы въ насъ хлынулъ чреватый хаосъ, и въ самихъ насъ, въ безсознательныхъ глубинахъ нашихъ родилъ свой творческій логосъ...

Другъ Шиллера—Гете—творилъ изъ полноты и поистинѣ подобился переполненной чашѣ. Но его преимущественною чертой была хранительная мѣра, этотъ эстетическій аспектъ закона самосохраненія. Онъ боялся расплеснуть сосудъ. Блюститель граней, любовникъ красоты граней, онъ инстинктивно чуждался Діонисова духа. Диѳирамбъ и трагедія его страшили. Послѣ древнихъ эллиновъ, никѣмъ доселѣ не найденъ паѳосъ диѳирамба изъ полноты. Воскрешеніе, возсозданіе такового—задача, предуготовленная поэзіи будущаго. И въ Девятой Симфоніи только глубокая неудовлетворенность и лютый голодъ всѣмъ обманутаго духа, неистомнаго искателя и алчнаго титана, приводитъ его ко вселенскимъ восторгамъ соборнаго диѳирамба Радости.. Съ христіанствомъ наступилъ великій голодъ духа; ибо слишкомъ высокаго и святого возалкалъ духъ, и не завершилась еще «полнота временъ». Па-

ѳосъ всего христіанства—голодъ священнаго ожиданія, сказавшійся въ призывѣ: «Ей, гряди, Господи Іисусе!..» Но раньше чаемъ прихода Утѣшителя. Духъ Истины наставитъ на всякую истину. Чаемъ христіанства полноты. Живемъ и движемся въ христіанствѣ голода, алчущемъ и жаждущемъ правды... И Шиллеръ—поэтъ глубоко христіанскій по духу, несмотря на всю свою тоску художника о «богахъ Эллады».

Этой діагнозѣ Шиллерова экстатизма соотвѣтствуетъ самоопредѣленіе Шиллера, какъ «сентиментальнаго поэта», въ противоположность типу «поэта наивнаго». Его теорія «сентиментальной поэзіи» въ сущности сводится къ установленію нѣкоторой непремѣнной разности между воспріятіемъ явленія и его оцѣнкою въ духѣ, между даннымъ извнѣ и постулируемымъ изнутри; эта разность обусловливаетъ меланхолію неудовлетворенности, характерную для новой поэзіи вообще.

Итакъ, вопреки мгновеннымъ восторгамъ счастливаго забвенія, алчба поэта остается неутоленною, и его жадный Эросъ великаго свершенія поистинѣ является сыномъ Скудости.

VI.

Какъ бы то ни было, Шиллеръ будетъ чтимъ грядущими художниками диѳирамба и діонисійскаго дѣйства, какъ ихъ вѣщій предтеча. Другая черта его поэтической личности, родная первой, будетъ также сближать его съ тѣми поколѣніями, которыя увидятъ орхестры народныхъ мистерій. Мы разумѣемъ демокра-

тическій духъ его поэзіи. Не политическіе «идеалы» Шиллера разумѣемъ мы, не провозглашеніе «правъ», не гнѣвъ на безправіе, и не какое бы то ни было опредѣленное *что* его мечтаній. Иное важно: паѳосъ соборнаго искусства, равно сильный въ лирикѣ Шиллера и въ его драмѣ. Рѣдко его лирика бываетъ какъ бы личнымъ признаніемъ съ глазу на глазъ. Это или вѣщанія священноучителя, или повѣсть рапсода, или—что особенно дорого намъ—запѣвъ чиноначальника пышно-увѣнчанныхъ хороводовъ. Вездѣ Шиллеръ въ толпѣ и съ толпой; вездѣ онъ глашатай ея, ея голосъ. Вся его поэзія—постоянное общеніе поэта, въ жреческомъ или трагическомъ одѣяніи, въ вѣнкѣ или въ маскѣ,—съ его идеальною общиной-народомъ. Шиллеру-драматургу предносятся картины всенародныхъ зрѣлищъ; таково было вдохновеніе, внушившее ему «Вильгельма Телля». Отсюда глубокая потребность воскресить античный хоръ драмы: эта потребность сказалась въ замыслѣ «Мессинской Невѣсты».

И, снова возвращаясь мыслью къ настоящей годовщинѣ и къ ея упрежденію на поминкахъ 1791 года, мы видимъ съ полною ясностью, что нельзя было найти формъ апоѳеозы, болѣе отвѣчающихъ всему духу Шиллерова творчества, чѣмъ та хоровая тризна, справленная—слишкомъ рано—почитателями геніальнаго корифея хоровъ. Слишкомъ рано! Вѣдь еще далеки мы и нынѣ (о, нынѣ, быть можетъ, всего дальше!) отъ тѣхъ вдохновенныхъ празднествъ, которымъ—мы вѣримъ—суждено нѣкогда, въ угодныхъ его тѣни обрядахъ, снова воззвать мелодіями флейтъ величавый образъ плющемъ увѣнчаннаго героя, зачинателя дѣйствъ всенародныхъ.

КРИЗИСЪ ИНДИВИДУАЛИЗМА.

I.

Триста лѣтъ исполнилось дивному творенію Сервантеса*). Триста лѣтъ странствуетъ по свѣту Донъ-Кихотъ. Три вѣка не увядаетъ слава и не прекращается свѣтлое мученичество одного изъ первыхъ «героевъ нашего времени»,—того, кто донынѣ плоть отъ плоти нашей и кость отъ костей нашихъ.

Тургеневъ былъ пораженъ совпаденіемъ, оказавшимся хронологическою ошибкой. Онъ думалъ, что годъ появленія первой части «Донъ-Кихота» былъ вмѣстѣ годомъ перваго изданія Шекспирова «Гамлета». Мы знаемъ теперь, что трагедія вышла въ свѣтъ, повидимому, уже въ 1602 году. Зато вся группа глубокомысленнѣйшихъ созданій Шекспира («Гамлетъ», «Макбетъ», «Лиръ») въ ихъ совокупности возвращаетъ наше воспоминаніе какъ-разъ къ эпохѣ обнародованія Сервантесовой поэмы. Если намъ нельзя непосредственно пріобщить имя датскаго принца къ юбилею ламанчскаго рыцаря, пусть этимъ именемъ будетъ Лиръ или Мак-

*) Эта статья написана въ 1905 г. — „къ трехвѣковой годовщинѣ Донъ-Кихота“.

бетъ. Весь сонмъ великихъ тѣней съ нами, на знаменательной годовщинѣ новаго творчества.

Эти вѣчные типы человѣка глядятъ не только въ вѣчность. Есть у нихъ, разлученныхъ отъ насъ тремя столѣтіями, особенный, проникновенный взглядъ и на насъ. Есть у нихъ и промежъ себя взаимно обмѣненный взглядъ таинственнаго постиженія. Они поднялись изъ небытія подъ общимъ знакомъ. Ихъ связываетъ между собою нѣчто пророчественно-общее.

Впервые во всемірной исторіи они явили духу запросы новаго индивидуализма и лежащую въ основѣ его трагическую антиномію. А черезъ двѣсти лѣтъ послѣ нихъ пересталъ быть только индивидуумомъ въ планѣ нашихъ земныхъ воспріятій—тотъ, чье творчество уже намѣчаетъ исходъ (или возвратъ) изъ героическаго обособленія въ хоровую соборность духовной свободы,—зачинатель дѣйствъ всенародныхъ, Шиллеръ... Сервантесъ, Шекспиръ, Шиллеръ—вотъ звѣздное сочетаніе на нашемъ горизонтѣ: пусть разгадаютъ знаменіе астрологи духа!

Но прежде всего пусть научатся живущіе достойно, какъ встарь, поминать отшедшихъ. Недаромъ же Вл. Соловьевъ наставлялъ насъ ощутить и осмыслить живую связь нашу съ отцами,—тайну отечества въ аспектѣ единства и преемства. И будущая демократія пойметъ, что, какъ въ древности, ея надежнѣйшею основой будетъ почитаніе тѣхъ, кто, ставъ во времени «старшими», стали «бóльшими» въ силѣ (maiores, κρείττονες).

Если бы культъ мертвыхъ не былъ только тѣнью и блѣднымъ пережиткомъ былой полноты религіознаго сознанія, то въ этомъ году, обильномъ новыми всходами старинныхъ засѣвовъ добра и зла, справляли бы

мы не однѣ священныя поминки. Надъ полемъ братской тризны сошлись бы въ облакѣ неоплаканныя тѣни Мукдена и Цусимы съ героями Крыма... И если бы зодчіе и ремесленники духа, отложивъ свои циркули и молоты, собрались на годовщину духа,—какіе нимбы поднялись бы предъ ними, какіе лики!... Но «вѣчная память» звучитъ намъ, какъ удары молота, заколачивающаго гробъ,—не какъ первый колыбельный крикъ новорожденной силы, умножившей силу души соборной.

«Кто не забылъ, не отдаетъ»: но душа наша невмѣстительна, и сердце тѣсно. Мы отроднились. Потому ли, что возмнили быть родоначальниками новаго рода? Или просто потому, что вырождаемся?...

II.

Трагедія «Гамлетъ» изображаетъ непроизвольный протестъ своеначальной личности противъ внѣшняго, хотя и добровольно признаннаго, императива. Въ оцѣнкѣ вещей Гамлетъ по существу согласенъ съ тѣми требованіями нравственнаго міропорядка, которыя онъ какъ бы слышитъ непосредственно изъ устъ внѣмірной справедливости, подземной Дики древнихъ. Онъ не только различаетъ зло отъ добра: кто видитъ яснѣе его, что міръ во злѣ лежитъ? Но новая душа человѣчества, въ его груди пустившая свой ростокъ въ старый міръ, живетъ и движется уже не въ той плоскости, въ какой дотолѣ боролись на землѣ Ормуздъ и Ариманъ.

Если бы онъ понялъ себя, то увидѣлъ бы, что не душа его «расколота», а раскололись въ ней прежнія скрижали съ начертаніями заповѣдей стараго дѣйствія.

Месть насильственно возложена на него, какъ неудобоносимое бремя; не дѣйствіе само по себѣ невыносимо ему въ актѣ мести, а заповѣдь древняго дѣйствія. Онъ мучится муками рожденія: новое дѣйствіе хочетъ въ немъ родиться, и не можетъ. Онъ измѣняетъ себѣ: губитъ свой темный, несказавшійся порывъ, и гибнетъ самъ.

Въ каждой трагедіи явно или затаенно присутствуетъ духъ богоборства (т. е. замѣны, въ планѣ религіознаго и вселенскаго самоопредѣленія личности, отношеній согласія и зависимости—отношеніями противоборства). Не дѣйственно, а въ безсознательныхъ и умопостигаемыхъ глубинахъ своихъ Гамлетъ борется. Не съ міромъ борется, а съ тѣнями,—съ тѣнью любимаго отца; въ немъ—съ собою другимъ, съ собою древнимъ. Не можетъ побороть тѣней, или своего же двойника, и обращается на себя, на свое истинное *я*, отступникъ себя самого, своя собственная жертва... Эллинскій Орестъ также стоялъ на трагическомъ распутьи и долженъ былъ выбирать между двумя правдами, или, если угодно, двумя неправдами: но обѣ были объективны. Не его *я* преслѣдовало его, послѣ рѣшеннаго имъ выбора, въ образѣ Эринній, а духъ матери, принесенной имъ въ жертву за предпочтеннаго отца. Гамлетъ—жертва своего же *я*.

Раньше категорическій императивъ являлся въ аспектѣ объективно-вселенскомъ. Отнынѣ онъ предсталъ духу въ субъективно-вселенской своей ипостаси. Прежде человѣкъ зналъ, что долженъ поступать такъ, чтобы его дѣйствіе совпадало съ естественно желательною и имъ естественно признаваемою нормой всеобщаго поведенія; нравственность сводилась къ заповѣди: «какъ

хотите, чтобы люди поступали съ вами, такъ и вы поступайте съ ними». Для новой души то же начало принимаетъ уже иное обличіе: дѣйствуй такъ, чтобы волевой мотивъ твоего дѣйствія совпадалъ съ признаваемою тобою нормой всеобщаго изволенія. Только въ такомъ (субъективномъ и волитивномъ) истолкованіи, при такомъ опосредствованіи формальной этики психологическимъ моментомъ, заповѣдь долга можетъ совпасть съ заповѣдью любви («люби ближняго своего, какъ самого себя»): ибо здѣсь рѣчь идетъ уже не о внѣшней нормѣ, но о нормѣ волевого устремленія и, когда утверждается, какъ нѣчто желательное, тожество изволенія, не предрѣшается дѣйствіе, въ которомъ оно долженствуетъ воплотиться. Индивидуализму данъ самою моралью царственный просторъ; личность провозглашена самоцѣлью, и провозглашено право каждой личности на значеніе самоцѣли. Служи духу, или твоему истинному *я* въ себѣ, съ тою вѣрностью, какой ты желалъ бы отъ каждаго въ его служеніи духу, въ немъ обитающему,—и пусть различествуютъ пути служенія и формы его: духъ дышитъ, гдѣ хочетъ.

Таковы правыя основы индивидуализма,—правыя, поскольку онѣ еще въ гармоніи съ началомъ вселенскимъ. Но страшна свобода: гдѣ ручательство, что она не сдѣлаетъ освободившагося отступникомъ отъ цѣлаго, и не заблудится ли онъ въ пустынѣ своего отъединенія? И Гамлетъ колеблется у поворота на неизвѣданный, неисхоженный путь, и возвращается на путь старый и торный. За нимъ встанутъ другіе, болѣе смѣлые, и долго будутъ влачиться, блуждая и томясь духовною жаждой, по мрачной пустынѣ.

III.

Въ противоположность Гамлету, Донъ-Кихотъ кажется олицетвореніемъ дѣйственнаго паѳоса соборности. Какъ Гамлетъ, онъ поборникъ началъ нравственнаго міропорядка, затемненныхъ и попираемыхъ дѣйствительностью, но въ формахъ борьбы раскольникъ и отщепенецъ. И онъ, какъ Гамлетъ, носитель своихъ скрижалей. Только не новыя и еще не выступившія письмена силится онъ разобрать на нихъ: нѣтъ, ясно начертаны въ его сознаніи старыя письмена, отвергнутыя міромъ. Повидимому, не новое дѣйствіе родится въ немъ, а старое воскресаетъ. Но въ безсознательной своей глубинѣ и онъ несетъ ростокъ новой души. Ново дерзновеніе противопоставить дѣйствительности истину своего міроутвержденія. Если міръ не таковъ, какимъ онъ долженъ быть, какъ постулатъ духа,—тѣмъ хуже для міра, да и нѣтъ вовсе такого міра. Донъ-Кихотъ *не принимаетъ* міра, подобно Ивану Карамазову: фактъ духа новый и дотолѣ неслыханный. Борется съ міромъ на жизнь и на смерть—и вмѣстѣ отрицаетъ его. Чары волшебниковъ обратили всю вселенную въ одну иллюзію. Вначалѣ герой прозрѣваетъ колдовское навожденіе только въ отдѣльныхъ несоотвѣтствіяхъ искомаго и обрѣтаемаго; потомъ кольцо чародѣйства почти смыкается вокругъ одинокой души сплошною темницей обмана. Міръ, уже весь цѣликомъ, одна злая мара. Но въ плѣну темной волшбы жива неистребимая душа. Его Дульсинея существуетъ воистину: что за дѣло, что Красота несетъ искаженную личину призрачнаго ве-

щества? Онъ осужденъ на рыцарство безнадежныхъ поисковъ и безысходныхъ странствій; но его рыцарство будетъ безъ страха и упрека.

Такъ, бунтъ противъ міра, впервые провозглашенный этимъ новымъ Прометеемъ «печальнаго образа», наложилъ свои стигмы на мнострадальную тѣнь героя изъ Ламанчи. Отнынѣ на знамени индивидуализма начертанъ тотъ вызовъ объективно-обязательной истинѣ, то утвержденіе «насъ возвышающаго обмана», драгоцѣннѣйшаго «тьмы низкихъ истинъ», которымъ дышитъ еще своеобразная гносеологія Ницше: истинно то, что «усиливаетъ жизнь»: всякая другая истина есть (т. е. «да будетъ»)—ложь.

IV.

Въ Макбетѣ и Лирѣ едва-ли возможно найти черты, исключительно отличающія новую душу: тѣ же типы и участи мыслимы и въ человѣчествѣ древнемъ. Тѣмъ не менѣе, обѣ трагическія тѣни знаменательно сопутствуютъ Гамлету и Донъ-Кихоту, поскольку послѣдніе обозначаютъ утвержденіе въ поэтическомъ творчествѣ новаго индивидуализма: онѣ пророчески намѣчаютъ его двойственное предопредѣленіе—исчерпать въ духѣ весь трагизмъ голода и весь трагизмъ избытка.

Вина Макбета лежитъ въ нецѣльности его узурпаторскаго самоутвержденія. Онъ крадетъ побѣду, потому что не въ силахъ объявить себя мѣрою вещей. Онъ блѣднѣетъ предъ тѣнью своей жертвы, богоборецъ-воръ. Напротивъ, въ Лирѣ индивидуализмъ

обостренъ до послѣдняго совлеченія съ автономнаго, своеначальнаго индивидуума всѣхъ признаковъ, могущихъ оправдать его державное значеніе какою бы то ни было связью съ началомъ соборнымъ или общественнымъ. Личность не только заявляетъ себя самовластной, но и желаетъ быть таковою во всеобщемъ признаніи лишь въ силу одной своей внутренней мощи. Преклоненіе другихъ предъ величіемъ одного только тогда отвѣчаетъ послѣднимъ притязаніемъ этого одного, когда оно вполнѣ безкорыстно и ничѣмъ внѣшнимъ не обусловлено, ничѣмъ не ограничено въ своей наружной свободѣ, кромѣ внутренней закономѣрности тяготѣнія слабѣйшаго къ сильному. Глубочайшій паѳосъ Лира является въ этомъ смыслѣ апоѳеозою героической гордости.

Герой расточаетъ, благодѣтельствуя, свои дары и силы, раздариваетъ всего себя до конечнаго обнищанія и оскудѣнія. Подобно заходящему солнцу, онъ хотѣлъ бы разбросать все свое золото, весь пурпуръ. Но въ отвѣтъ его богоравной щедрости всѣ долины должны закуриться передъ нимъ благодарными алтарями. Люди хватаютъ дары—и отвращаются отъ оскудѣвшаго...

«Макбетъ»—трагедія голода и нищеты, «Лиръ»—изобилія и расточительности. Тотъ—планета, восхотѣвшая засвѣтиться заемнымъ свѣтомъ; этотъ—солнце, истекающее всею своей божественной кровью, не вынесшее своего тяжелаго золотого избытка. Эти два паѳоса—два основныхъ трагическихъ мотива индивидуализма: имъ отвѣтятъ въ вѣкахъ голодъ Байронова Каина и страдальный избытокъ «богача Заратустры»,—богоборство обиды и богоборство исполненія.

V.

Триста лѣтъ тому назадъ индивидуализмъ, расцвѣтшій уже съ начала эпохи Возрожденія, нашелъ въ себѣ внутреннія силы, чтобы создать глубокіе и вѣчные типы новой души. Мы не забываемъ ни предшественниковъ Шекспира, ни Боккачіо и другихъ, принадлежащихъ болѣе ранней порѣ въ лѣтописяхъ поэзіи, представителей зачавшагося движенія: но съ такою глубиной и исчерпывающей полнотой индивидуализмъ еще не говорилъ о своихъ внутреннихъ законахъ, съ такою неподкупностью не очертилъ себѣ самъ кругъ своей новой правды и не отграничилъ ея отъ неизбѣжной своей неправды —до появленія типовъ, вспоминаемыхъ нами въ ихъ трехвѣковую годовщину.

Съ тѣхъ поръ все, что истинно властвовало надъ думами людей, было лишь новымъ раскрытіемъ того же индивидуализма. Въ мірѣ прошли тѣни Донъ-Жуана, Фауста, новаго Промеѳея, Вертера, Карла Мора, Ренэ, Манфреда, Чайльдъ-Гарольда, Лары - и столькихъ другихъ, до новоявленнаго Заратустры. И индивидуализмъ не только не исчерпалъ своего паѳоса, но притязаетъ и въ будущемъ стать послѣднимъ словомъ нашихъ исканій. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ свобода личности не понимается нынѣ въ самомъ широкомъ смыслѣ, какъ вѣнецъ общественности? Даже соціализмъ стремится свести свой балансъ при минимумѣ ея ограниченія. Слово «анархія» пріобрѣтаетъ магическую силу надъ умами. Этика, ради индивидуализма, испытываетъ съ опасностью жизни крайніе предѣлы своей растяжимости. Свобода творчества въ

принципѣ признана всѣми. О религіи мы хотимъ слышать только въ сочетаніи ея съ началомъ свободы, какъ вѣроисповѣдной, такъ и внутренней, мистической... И, несмотря на все это, какой-то переломъ совершился въ нашей душѣ, какой-то еще темный поворотъ къ полюсу соборности...

Заратустра! Не въ ницшеанскомъ-ли пророчествованіи о Сверхчеловѣкѣ индивидуализмъ достигъ своихъ заоблачныхъ вершинъ и облекся въ іератическое одѣяніе какъ бы религіозной безусловности? Мнится, вся языческая божественность сосредоточилась отнынѣ въ полновластномъ *я*,—этомъ вмѣстилищѣ, носителѣ, единомъ творцѣ и владыкѣ міра, новомъ подобіи древняго великаго Пана. «Все—Панъ», говорило умирающее язычество; «все—*я*», говорилъ индивидуализмъ,—«я—Панъ»... Но времена исполнились, и грезится, будто таинственный голосъ горъ снова оплакиваетъ «смерть великаго Пана».

Умеръ гордый индивидуализмъ? Но никогда еще не проповѣдывалось верховенство личности съ такимъ одушевленіемъ, какъ въ наши дни, никогда такъ ревниво не отстаивались права ея на глубочайшее, утонченнѣйшее самоутвержденіе... Именно глубина наша и утонченность наша кажутся симптомами истощенія индивидуализма.

И умирающее язычество стояло за своихъ боговъ съ тою ревностью, какой не знала безпечная пора, согрѣтая ихъ живымъ присутствіемъ. Безпечны сыны чертога брачнаго... И умирающее язычество защищалось углубленіемъ и утонченіемъ первоначальной вѣры. Напрасно.

Индивидуализмъ «убилъ стараго бога», и обо-

жествилъ Сверхчеловѣка. Сверхчеловѣкъ убилъ индивидуализмъ... Индивидуализмъ предполагаетъ самодовлѣющую полноту человѣческой личности; а мы возлюбили—Сверхчеловѣка. Вкусъ къ сверхчеловѣческому убилъ въ насъ вкусъ къ державному утвержденію въ себѣ человѣка. Мессіанисты религіозные, мессіанисты—общественники, мессіанисты—богоборцы,—уже всѣ мы равно живемъ хоровымъ духомъ и соборнымъ упованіемъ.

VI.

Сверхчеловѣческое—уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религіозное. Сверхчеловѣкъ—Атлантъ, подпирающій небо, несущій на своихъ плечахъ тяготу міра. Еще не пришелъ онъ,—а всѣ мы уже давно понесли въ духѣ тяготу міра, и потеряли вкусъ къ частному. Мы стали звѣздочетами вѣчности,—а индивидуумъ живетъ свой вѣкъ, не загадывая впередъ, не перенося своего центра тяжести вовнѣ себя.

Или же ловимъ мы бабочекъ—«миги»,—любовники и пожиратели «мгновенностей». Былое эпикурейство говорило: «carpe diem»,—«лови день». Въ погонѣ за мгновеніями личность раздроблена и разсѣяна. Цѣльный индивидуумъ сбираетъ золото своихъ полдней, и жизнь отливаетъ изъ нихъ въ тяжелый слитокъ; а наша жизнь разрѣжена въ ткань мимолетныхъ видѣній. Слитокъ дней полновѣсенъ и непроницаемъ; ткань мгновеній просвѣчена потустороннею тайной.

Мигъ—братъ вѣчности. Мгновеніе, какъ вѣчность, глядитъ взоромъ глубины. Мы полюбили наклоняться

надъ безднами и терять себя. Мгновеніе метафизично; въ немъ сверкаетъ бабочка—Психея: нашъ индивидуализмъ сталъ безплотнымъ, а подлинное самоутвержденіе индивидуума—воплощеніе. Онъ хочетъ попирать твердую землю, а не скользить надъ «прозрачностью».

Поистинѣ мы только дифференцировались, и нашу дифференціацію принимаемъ за индивидуализмъ*). Но принципъ дифференціаціи мы обратили и на самихъ себя. Наше *я* превратилось въ чистое становленіе, т. е. небытіе. Поиски иного *я* разрушили въ насъ неустанными преодолѣніями и отрицаніями всякое личное *я*. Мы скорѣе священнослужители и тирсоносцы «во имя» индивидуализма, чѣмъ его субъекты. Вольно ли или невольно, мы только—служимъ. Напримѣръ, въ качествѣ «эстетовъ»—красотѣ, какъ чему-то владычному и повелительному, какъ нѣкоему императиву. Мы любопытны, тревожны и—зрячи: индивидуализмъ имѣетъ силу слѣпоты. Жадные, мы хотимъ «всѣмъ исполниться заразъ»: такъ далеки мы отъ паѳоса индивидуализма,— паѳоса разборчивости, отверженія и односторонности.

---

*) Именно принципу дифференціаціи, не истиннаго индивидуализма служитъ то гибридное возрожденіе штирнеріанства (ошибочно смѣшивающее себя нерѣдко съ ницщеанствомъ), которое, отметая соборность, какъ императивъ, и обоготворяя уединенное *я* („*den Einzigen*“), въ то же время зоветъ индивидуумы къ общенію соціальной коопераціи (напр., въ классовой борьбѣ). Здѣсь духъ атеизма (не всякая атеистическая доктрина атеистична по духу) является во всей мертвенной наготѣ своихъ притязаній— „Устроиться безъ Бога“ (непремѣнно—„устроиться“!). Но какъ ни демонична закваска этого ученія, она еще не создаетъ той демонической психологіи личности, которая характеризуетъ цѣльный индивидуализмъ уединенія.

VII.

«Умчался вѣкъ эпическихъ поэмъ»... Еще Байронъ могъ писать поэмы все же эпическія. Еще онъ былъ достаточно непосредственъ, чтобы создать своего «Донъ-Жуана». И нашъ Пушкинъ еще могъ. Индивидуализмъ—аристократизмъ; но аристократія отжила. И прежде чѣмъ восторжествовать, какъ общественный строй, демократія уже одержала побѣду надъ душой переходныхъ поколѣній.

Ослабѣлъ аппетитъ къ владѣнію и владычеству, какъ таковому. Мы еще деспотичны; но этотъ атавизмъ старинныхъ тирановъ, большихъ или малыхъ, прячется въ насъ отъ насъ самихъ и самъ себя отрицаетъ своимъ вырожденіемъ и измельчаніемъ. Едва ли мы годимся даже въ Нероны; развѣ еще въ Элагабалы, лжеслужители какого-нибудь Лжесолнца, чтобъ изнывать въ опостылѣвшихъ нѣгахъ, какъ тотъ вспоминающій свое «предсуществованіе» (la vie antérieure) герой Бодлэра, или «императоръ» Стефана Георге. И если есть среди насъ сильные духомъ и истинные тираны, необходимо напечатлѣвается на нихъ знакъ и образъ «Великаго Инквизитора»; но духъ «Великаго Инквизитора» уже не духъ индивидуализма, а соборной солидарности.

«Умчался вѣкъ эпическихъ поэмъ», вѣкъ Донъ-Жуана,—потому что ослабѣлъ аппетитъ къ случайному и внѣшне-исключительному,—ко всему, причудливо вырванному изъ общей связи явленій; и, какъ о томъ свидѣтельствуетъ вся область поэтической фикціи въ широкомъ смыслѣ, ослабѣла любовь къ приключенію,

къ игрѣ положеній, къ авантюризму an und für sich, къ событію какъ contingence,—«die Lust zu fabuliren» въ фантазіи и дѣйствительности. Внѣшне-индивидуальное въ повѣствованіи вытѣснено типическимъ; лишь внутренне-индивидуальное занимаетъ насъ; но и оно—какъ матеріалъ, обогащающій нашъ совмѣстный опытъ,—и его мы принимаемъ, обобщая, какъ нѣчто потенціально-типическое. Что бы мы ни пережили, намъ нечего разсказать о себѣ лично: довѣрчивый челнокъ нашего эпоса долженъ быть поглощенъ Сциллой соціологіи или Харибдой психологіи,—однимъ изъ двухъ чудовищныхъ желудковъ, назначенныхъ отправлять функцію пищеваренія въ коллективномъ организмѣ нашей теоретической и демократической культуры.

Индивидуализмъ Фауста и авантюризмъ Вильгельма Мейстера кончаются поворотомъ къ общественной дѣятельности; и паѳосъ личности, рыдающій въ глубокихъ звукахъ Девятой Симфоніи Бетховена, находитъ разрѣшеніе своей лихорадочной агоніи томленій, вызововъ, исканій, паденій, обманутыхъ надеждъ и конечныхъ отреченій—въ торжествѣ соборности. Роптать ли намъ, если всю кровь и весь сокъ нашихъ переживаній сила вещей дѣлаетъ достояніемъ и опытомъ вселенскимъ; и даже одинокій и нераздѣленный порывъ нашъ учитывается круговою порукой жизни?.. Конечно, не законъ жизни измѣнился, а мы прозрѣли на законъ жизни: но, разъ прозрѣли,—уже не тѣ, какими были въ слѣпотѣ нашей. Индивидуализмъ—феноменъ субъективнаго сознанія.

Умчался вѣкъ эпоса: пусть же зачнется хоровой диѳирамбъ. Горекъ нашъ запѣвъ: плачъ самоотрекающагося и еще не отрѣшеннаго духа. Кто не хо-

четъ пѣть хоровую пѣснь, пусть удалится изъ круга, закрывъ лицо руками. Онъ можетъ умереть; но жить отъединеннымъ не сможетъ.

VIII.

Индивидуализмъ, въ своей современной, невольной и несознательной метаморфозѣ, усвояетъ черты соборности: знакъ, что въ лабораторіи жизни вырабатывается нѣкоторый синтезъ личнаго начала и начала соборнаго. Мы угадываемъ символъ этого синтеза въ многозначительномъ и разнозначащемъ, влекущемъ и пугающемъ, провозглашаемомъ какъ разрѣшеніе и все-же неопредѣленномъ, какъ загадка,—словѣ: «анархія».

Не та анархія можетъ притязать на значеніе этого синтеза, которая подставляетъ въ соціологическій планъ жизни новыя формы, оставляя въ силѣ старыя сущности (будь то функція власти при нейтрализаціи ея органовъ, или принципъ обязательства, налагаемаго участіемъ въ коопераціи). Анархія, изначала связывающая свои пути и цѣли съ планомъ внѣшняго общественнаго строительства, въ самыхъ корняхъ извращаетъ свою идею. Соціальный процессъ можетъ тяготѣть и долженъ приближаться къ предѣлу минимальнаго ограниченія личной свободы: анархическая идея по существу отрицаетъ всякое ограниченіе.

Васъ **духъ** влечетъ,—громами брани
Колебля міра **стройный плѣнъ**,
Вѣщать, что **нѣтъ живому грани**,
Что древній бунтъ нѐ одолѣнъ.
(*„Кормчія Звѣзды"*.)

Истинная анархія есть безуміе, разрѣшающее основную дилемму жизни; «сытость *или* свобода»—

рѣшительнымъ избраніемъ «свободы». Ея вѣрные будутъ бѣжать довольства и питаться растертыми въ рукахъ колосьями не ими вспаханныхъ полей, помогая работающимъ на одной нивѣ и насыщая свой голодъ на другой.

Анархія, если она не хочетъ извратиться, должна самоопредѣляться какъ фактъ въ планѣ духа. На роду написано ей претерпѣніе гоненій; но сама она должна быть чиста отъ преслѣдованій и насилія. Ея истиннѣйшая область—область пророчественная: она соберетъ безумцевъ, не знающихъ *имени*, которое ихъ связало и сблизило въ общины таинственнымъ сродствомъ взаимно раздѣленнаго восторга и вѣщаго соизволенія. Въ такихъ общинахъ, которыя будутъ какъ бы не отъ міра, чтобы преемственно продолжить древнюю войну съ міромъ, пріютится индивидуализмъ, не находящій себѣ мѣста въ мірѣ.

Онѣ зачнутъ новый диѳирамбъ, и изъ новаго хора (какъ было въ диѳирамбѣ древнемъ) выступитъ трагическій герой. Вѣдь и трагизму суждено уйти прочь отъ міра. Отнынѣ онъ чуждается явленія, отвращается отъ обнаруженія. Трагедія происходитъ въ глубинахъ духа. Новый сонмъ старинной Мельпомены встаетъ съ устами страдальчески-сжатыми,—почти бездѣйственный, почти безмолвный. Нѣтъ исхода ихъ титаническому порыву въ ярой борьбѣ; въ запечатлѣнныхъ сердцахъ совершается тайный рокъ...

IX.

Не умираютъ боги иначе, какъ для воскресенія; и преображенные смертію—воскресаютъ. Воскреснетъ и

великій Панъ. И демоническое въ индивидуализмѣ, конечно, воскреснетъ въ иныя времена. Глубоко заложена въ человѣческой душѣ потребность фетишизма: какъ не проявиться ей и въ будущемъ увѣнчаніи и обоготвореніи отдѣльнаго человѣка? Такъ, и въ грядущемъ возможенъ и вѣроятенъ цѣльный и своеначальный индивидуализмъ. Но онъ будетъ именно цѣльнымъ и демоническимъ,—не разложеннымъ тою примѣсью чувствованія и попеченія соборнаго, какимъ является онъ въ его современномъ изнеможеніи.

Мы же стоимъ подъ знакомъ соборности, и не даромъ поминаемъ нынѣ Сервантеса и Шиллера. Мы были бы нецѣльны, какъ Макбетъ, и безсильны, какъ Лиръ, если бы еще мнили, что возможно для насъ личное самоутвержденіе, внѣ его соподчиненія вселенской правдѣ, или иная свобода, кромѣ той, которая составляетъ служеніе Духу. Итакъ, будемъ утверждать вселенское изволеніе нашего *я* тѣмъ глубокимъ несогласіемъ и безтрепетнымъ вызовомъ дурной и обманной дѣйствительности, съ какимъ противосталъ ей Донъ-Кихотъ. Намъ не къ лицу демоническая маска; она смѣшнѣе, нежели шлемъ Мамбрина, на любомъ изъ насъ, который только «Alonso el bueno». Сами созвѣздія сдѣлали насъ (русскихъ въ особенности) глубоко добрыми—въ душѣ. Примѣръ памятенъ: лютѣйшій въ рѣчахъ изъ нашихъ братьевъ, завѣщавшій намъ кодексъ «имморализма»—«imitatio Caesaris Borgiae»,—и ставшій жертвой новаго Сфинкса, который пришелъ загадать загадку *сердцу*, жертвой сострaданія, какъ Иванъ Карамазовъ...

ИДЕЯ НЕПРІЯТІЯ МІРА.

I.

Иванъ Карамазовъ говоритъ Алешѣ, что не Бога онъ отрицаетъ, а міра Его не принимаетъ: и Алеша называетъ это *непріятіе міра*—бунтомъ. Но не иначе «бунтуетъ» и праведный Іовъ. Непріятіе міра—одна изъ древнихъ формъ богоборства.

Остановимся на этомъ послѣднемъ понятіи, равно важномъ для историка и философа религіи.

Безъ противленія Божеству нѣтъ мистической жизни въ человѣкѣ,—нѣтъ внутренней драмы, нѣтъ дѣйствія и событія, которыя отличаютъ религіозное творчество и религіозность динамическую (имя ей— мистика) отъ неподвижной преданности замкнутому въ себѣ вѣроученію съ его скрижалями нравственныхъ заповѣдей и обрядовыхъ установленій.

Корни богоборства скрыты въ тѣхъ экстатическихъ состояніяхъ, откуда проистекли первыя религіи. Божество овладѣваетъ сопротивляющейся душой, какъ у Вергилія Фебъ «одержитъ» упорствующую Сивиллу и толчками принуждаетъ ее пророчествовать. Содержаніе древнѣйшихъ оргій составляетъ священное убіеніе бога изступленными причастниками жертвы.

Богоборствующее безуміе, какъ всякій религіозный экстазъ, можетъ быть правымъ (ὀρθῶς μανῆναι) и неправымъ. Оно несетъ въ себѣ награду непосредственнаго общенія съ божествомъ—и опасность божественной мести. Іовъ оправданъ; и Іаковъ, боровшійся съ Незримымъ, улучилъ благословеніе, хотя и остался хромъ. Прометей побѣждаетъ. Но сколько другихъ богоборцевъ сокрушено! Титаны, Гиганты, «богоравные» гордецы, дерзнувшіе мѣриться съ богами, какъ Танталъ и Танталида—Ніоба, безумцы и слѣпцы, не узнавшіе божескаго лика, какъ Пентей; у евреевъ—Каинъ и его потомство, строители вавилонскаго столпа, Люциферъ. Въ Библіи самая повѣсть о грѣхопаденіи людей пріобрѣтаетъ черты богоборческія: «вы будете какъ боги (или: Богъ,—Элогимъ)».

Это различеніе между угоднымъ и неугоднымъ божеству противоборствомъ человѣка принадлежитъ, несомнѣнно, эпохѣ позднѣйшей, когда не только первобытная оргійность уже успѣла кристаллизоваться въ опредѣленныя религіозныя формы, но и возникла потребность съ одной формы охранять эти формы отъ еще не успокоившихся вулканическихъ судорогъ оргійнаго хаоса, съ другой отстаивать и ограждать ихъ въ борьбѣ и соревнованіи съ чуждыми религіозными образованіями.

Правыми богоборцами, послѣ болѣе или менѣе упорнаго сопротивленія, признаются религіозною мыслью какъ тѣ, которые кончаютъ преклоненіемъ и покорствомъ, подобно Вергиліевой Сивиллѣ, осиленной Фебомъ (—самъ Прометей у Эсхила надѣваетъ вѣнокъ изъ *agnus castus* на голову и желѣзное кольцо на руку, символы покорствующаго духа),—такъ и тѣ, коимъ удается

вынудить у божества уступки для своего рода или всего рода человѣческаго и заключить съ нимъ сдѣлку, договоръ, «завѣтъ» (Промеѳей, Израиль). Эти послѣдніе суть факторы постепеннаго расширенія, смягченія и очеловѣченія идеи божества, прогрессивные моменты религіозноисторическаго процесса.

Въ эпоху такой гуманизаціи представленій о божествѣ возникаетъ впервые проблема теодицеи (богооправданія), подсказанная тѣмъ углубленіемъ религіозной идеи, вслѣдствіе котораго божество мыслится уже какъ сила отвѣтственная за мірозданіе, какъ его обусловливающая, а не имъ обусловленная. Зачинается судьбище между Богомъ и Іовомъ.

* * *

Въ лонѣ еврейства родился *мистическій энергетизмъ*, ставшій душою христіанской культуры и связанный съ нашими конечными чаяніями. Еврейство дало намъ въ спутницы вѣчную Надежду,—она же распростираетъ свои радуги надъ всѣмъ нашимъ дѣланіемъ, надъ всѣмъ творчествомъ европейской души, хотя бы душа эта и забыла до времени о своемъ таинственномъ и навѣки дѣйственномъ крещеніи.

Въ самомъ дѣлѣ, евреи, съ исключительною среди всѣхъ племенъ земли настойчивостью, провозгласили право человѣка на свое свободное самоутвержденіе; они поставили его судьей надъ міромъ и истцомъ передъ Богомъ. Напротивъ, эллины не могли преодолѣть унынія, взрощеннаго въ нихъ сознаніемъ природнаго неравенства безсмертной семьи и рода смертныхъ; вѣдь и Промеѳей ихъ только потому былъ столь могущественнымъ и успѣшнымъ поборникомъ человѣчества,

что самъ родился безсмертнымъ титаномъ и полубогомъ. Эллинамъ оставалось или подчиниться безсмертнымъ, или отрицать міръ, и по отношенію къ міру— или принимать его какъ извнѣ и насильственно данный (хотя бы, по мысли позднѣйшихъ философовъ, и не сущій во истину), или искать изъ него выхода въ самоубійствѣ. Индусы же растворили человѣческое самоутвержденіе въ единомъ цѣломъ міровой жертвы и круговой поруки вселенской; на идеѣ отверженія феноменальнаго, на морали отрѣшенности отъ всего даннаго въ обманчивомъ представленіи и призрачномъ раздѣленіи, построили они глубочайшія идеалистическія системы, философскія и религіозныя: но ихъ отверженіе значило только пессимизмъ, ихъ непріятіе міра заключало въ себѣ только идеалистическое «нѣтъ» міру, ихъ возмущеніе, лишенное реальнаго объекта борьбы, было только «угашеніемъ».

Для арійской мысли міръ остался безусловно данною, насильственно навязанною познающему духу наличностью явленій. Евреямъ же предсталъ онъ какъ результатъ сочетанія свободы и принужденія, какъ форма взаимодѣйствія воли дающей и воли принимающей, какъ взаимный долгъ и обязательство Творца и сотвореннаго. Эта почти юридическая концепція первоначальной, едва ограниченной свободы, древняго правонарушенія со стороны человѣка, его отсюда проистекшей кабалы и, наконецъ, дальнѣйшихъ договоровъ, смягчившихъ кабальныя отношенія,—была закрѣплена въ почти недвижныхъ формулахъ прочно сложившейся религіи; но мистика продолжала свое творческое дѣло и при этомъ не терпѣла въ общемъ стѣсненій со стороны положительнаго вѣроученія вслѣдствіе принципіальнаго

допущенія возможности «новаго завѣта», въ смыслѣ обновленнаго, пересмотрѣннаго договора. Пророки посвятили себя предуготовленію этого новаго завѣта, съ нѣкоторой поры уже, быть можетъ, вдохновляемые и вѣяніями чужеземной мистики, пока Второму Исаіи не удалось убѣдить сердца людей, что рай, «золотой вѣкъ» и «Сатурново царство» древнихъ, «новый Іерусалимъ» Апокалипсиса, «Гармонія» Достоевскаго, иными словами—міръ «преображенный», т. е. міръ, по отношенію къ которому наше свободное Нѣтъ обращается въ свободное Да,—не позади, а впереди живущихъ поколѣній.

Замѣна договорныхъ отношеній довѣріемъ любви и сыновства—въ этомъ было содержаніе осуществленнаго Новаго Завѣта. Если есть бореніе воль въ ихъ любовномъ сліяніи, наложеніе своего *я* въ беззавѣтной его отдачѣ, требованіе въ поцѣлуѣ,—то и Христосъ—богоборецъ, Богомъ возлюбленный болѣе всѣхъ. Христосъ раскрылъ идею непріятія міра во всей антиномической полнотѣ ея глубочайшаго содержанія. Онъ велитъ «не любить міръ, ни всего, что въ мірѣ»,—и самъ любитъ міръ въ его конкретности, міръ «ближнихъ», міръ окружающій и непосредственно близкій, съ его лиліями полевыми и птицами небесными, веселіями и благовоніями, и прекрасными лицами людей, какъ въ солнечной разоблаченности прозрачнаго мгновенія, такъ и подъ дымною мглой личинъ грѣха и недуга. Онъ говоритъ, что царство Его не отъ міра сего,—и вмѣстѣ благовѣствуетъ, что оно «здѣсь, среди насъ». Онъ тоскуетъ въ мірѣ, потому что «міръ лежитъ во злѣ»; но каждое мгновеніе самъ снимаетъ зло и возстановляетъ міръ истинный, который внезапно становится

видимымъ и ощутимымъ тронутой Имъ душѣ, какъ исцѣлившемуся слѣпорожденному.

Такое непріятіе міра мы называемъ правымъ, ибо оно—«непримиримое Нѣтъ», изъ коего уже сіяетъ въ своихъ сокровенныхъ возможностяхъ «слѣпительное Да». Здѣсь отрицающій духъ уподобляется погруженному въ землю зерну, которое не прозябнетъ, если не умретъ. Это христіанское непріятіе міра составляетъ принципъ мистическаго энергетизма, движущей силы нашей—явно или латентно—христіанской души. «Ибо знаемъ, что вся тварь совокупно стенаетъ и мучится донынѣ; и не только она, но и мы сами, имѣя начатокъ Духа, и мы въ себѣ стенаемъ, ожидая усыновленія, искупленія тѣла нашего» (Посл. къ Римл. 8, 22).

* * *

Непріятіе міра въ душѣ и на устахъ Ивана Карамазова есть, прежде всего, пережитокъ (survival) стариннаго богоборства. Интеллектуально онъ атеистъ, хотя и не такой, какъ другіе,—«иного сорта, аристократъ»... Но творитъ и переживаетъ онъ свою поэму какъ бы сверхсознательно и пророчественно. Въ ней самъ онъ раздвояется на двухъ богоборцевъ—соперниковъ, двухъ печальниковъ о мірѣ, соревнующихъ о спасеніи міра. И поскольку, въ творческомъ своемъ экстазѣ, онъ соединяется со Христомъ, уже видитъ Отца; и поскольку сливается съ личиною Великаго Инквизитора, не вѣруетъ въ Бога. Инквизиторъ борется отрицаніемъ Бога, потому что не довѣряетъ, не ввѣряется Ему. Отрицая Бога,—утверждаетъ міръ данный: подъ свою опеку пріемлетъ міръ,—слѣдовательно,

все же пріемлетъ. Христосъ поэмы не пріемлетъ безмолвіемъ, не пріемлетъ покорствомъ; поцѣлуемъ борется за свой міръ, и осуществляетъ его самымъ своимъ существованіемъ. Истинно сущій истинно волитъ; волящій воистину—воистину творитъ. И знаетъ творящій, что самъ по себѣ ничего творить не можетъ. Отсюда: «не Моя да будетъ воля, но Твоя». Истинная воля, творческая, сверхличная, излучается только чрезъ прозрачную среду личнаго безволія. Христосъ истинно волитъ, а потому и сознаетъ непосредственно, что въ Немъ волитъ самъ Отецъ: «Я въ Отцѣ, и Отецъ во Мнѣ». Но моментъ пророчественнаго экстаза, подсказавшаго Ивану даже поцѣлуй Христа, этотъ истиннѣйшій символъ Его непріятія міра,—прошелъ, и душа Ивана опять «расколота». Не то для него отличительно, что духъ времени заставилъ его мыслить атеистически, а то, что онъ атеистъ въ силу своего умопостигаемаго характера, или, точнѣе, своей умопостигаемой безхарактерности. Его атеизмъ—неспособность къ сверхличной волѣ, безволіе въ категоріи сверхличнаго. Есть тому и эмпирическій симптомъ: головное непріятіе міра, оскверненнаго несмываемымъ страданіемъ, вовсе не дѣлаетъ Ивана въ личной жизни добрымъ.

Мистическая воля отнюдь не обусловливается какими бы то ни было теологическими допущеніями. Она не только автономна, она — сама внутренняя свобода. Если она осознаетъ себя, какъ вѣру въ Бога, она дѣлается внутреннимъ разумомъ. Если же не опредѣлится въ этихъ терминахъ сверхраціональнаго разума, то неизбѣжно предстоитъ, при сличеніи со сферой раціональнаго, какъ нѣкое безуміе. Пусть! Кто изъ сильныхъ духомъ не предпочтетъ остаться безумнымъ и

свободнымъ въ своемъ внутреннемъ самоутвержденіи и мятежѣ противъ всего даннаго, нежели разсудительнымъ рабомъ необходимости? Европейская душа не можетъ отказаться и отъ этого безумія, ибо ядъ его—virus христіанства—въ нашей крови.

Можно быть, въ извѣстномъ, условномъ смыслѣ, иррелигіознымъ и вмѣстѣ мистикомъ. Ибо мистика, лозунгъ которой «ab exterioribus ad interiora» («отъ внѣшняго къ внутреннему»)—чувствованіе и утвержденіе моей волевой монады, коренной и внѣ раціональнаго сознанія лежащей воли моей, подобной волѣ сѣмени, предопредѣляющей его ростъ. Непріятіе міра должно, чтобы стать дѣйственнымъ, корениться въ этомъ моемъ сокровенномъ и сверхличномъ изволеніи, въ неизреченномъ «Да» и «Нѣтъ», спящемъ въ глубинахъ моего микрокосма.

Это утвержденіе свободы моего истиннаго *я* въ отношеніи ко всему, что не *я* истинное, есть утвержденіе мистическое. Если бы человѣкъ былъ изначала «позитивистъ», никогда не вышелъ бы онъ изъ заклятаго круга явленій и ничего не задумалъ бы отвергнуть изъ даннаго. Въ нѣдрахъ религій прозябла и пустила ростокъ свобода своеначальнаго духа. И мы остаемся въ этомъ смыслѣ религіозными и внѣ ограды положительныхъ вѣроученій, если дерзаемъ противопоставить очевидной и необходимой дѣйствительности свой внутренній голосъ. Въ насъ живъ ростокъ мистическаго дѣйствія, и мы, сознательно или безсознательно, оказываемся органами творчества религіознаго.

* * *

Въ какихъ же типахъ душевнаго настроенія и устремленія проявляется непріемлющая воля? Поскольку рѣчь идетъ о мистическомъ энергетизмѣ, какъ утвержденіи бытія должнаго и истиннаго, ясно, что мы не имѣемъ въ виду тѣхъ формъ внутренняго дѣйствія, въ которыхъ цѣлью этого дѣйствія полагается угашеніе самой воли къ бытію,—т. е. мистической морали пессимизма (virus буддизма). Съ другой стороны, поскольку мистическій энергетизмъ есть самоутвержденіе сверхличное, мы не имѣемъ въ виду и того бунта уединившейся личной воли, который извращается въ отрицаніе самаго принципа внутренняго дѣйствія—въ самоистребленіе личности,—другими словами, того круга идей, какой мы находимъ у Достоевскаго въ «Письмѣ Самоубійцы» *).

---

*) „1) Такъ какъ на вопросы мои о счастьи, я чрезъ мое же сознаніе получаю отъ природы лишь отвѣтъ, что могу быть счастливъ не иначе, какъ въ гармоніи цѣлаго, которой я не понимаю и, очевидно для меня, и познать никогда не въ силахъ;

2) такъ какъ природа не только не признаетъ за мною права спрашивать у нея отчета, но даже и не отвѣчаетъ мнѣ вовсе, и не потому что не хочетъ, а потому что не можетъ отвѣтить;

3) такъ какъ я убѣдился, что природа, чтобы отвѣчать лишь на мои вопросы, предназначила мнѣ (безсознательно) меня же самого и отвѣчаетъ мнѣ моимъ же сознаніемъ (потому что я самъ это все говорю себѣ);

4) такъ какъ, наконецъ, при такомъ порядкѣ я принимаю на себя въ одно и то же время роль истца и отвѣтчика, подсудимаго и судьи, и нахожу эту комедію со стороны природы глупою, а переносить эту комедію съ моей стороны считаю даже унизительнымъ:

— то въ моемъ несомнѣнномъ качествѣ истца и отвѣтчика, судьи и подсудимаго, я присуждаю эту природу, которая такъ

Три великихъ современника эпохи Возрожденія оставили вѣкамъ въ трехъ религіозныхъ твореніяхъ кисти символы трехъ типовъ непріятія міра. Мы разумѣемъ «Страшный Судъ» Микель-Анджело, «Преображеніе» Рафаэля и «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи.

«Страшный Судъ» грандіозно ветхозавѣтенъ по духу. Художникъ здѣсь мститель міру за его зло и неправду. На фрескѣ Христосъ,—но мы не узнаемъ милующаго Лика. Это внѣшнее утвержденіе поруганной справедливости, возстановленіе нарушеннаго права есть торжество вѣры, какою знали ее до Христа, когда она еще не сочеталась нерасторжимо съ надеждою и любовью. Непріятіе міра, поскольку оно не пессимизмъ и не буддизмъ, а энергетизмъ, провозглашено въ этомъ ужасающемъ и какъ бы звучащемъ оглушительною музыкой созданіи—какъ пламенная стихія священнаго,

---

безцеремонно и нагло произвела меня на страданія, вмѣстѣ со мною къ уничтоженію"...

Любопытно это: „могу быть счастливъ не иначе, какъ въ гармоніи цѣлаго, котораго не понимаю". Но если въ гармоніи цѣлаго все же предчувствую себя счастливымъ, значитъ—и понимаю ее чувствомъ. Остается лишь *волить* ея; но не умѣющій волить хочетъ только познавать. „Природа" именно предназначила человѣка отвѣчать ей на вопросы, но отвѣчать своею *волей,*—всею полнотой своего сознанія, объемлющей сверхсознательное и сверхличное самоопредѣленіе человѣческаго духа. Все разсужденіе продиктовано опять-таки „умопостигаемою безхарактерностью" индивидуума. И чѣмъ ощутительнѣе, въ послѣднихъ словахъ цитаты, привкусъ солипсизма, тѣмъ явственнѣе выступаетъ метафизическое безволіе Самоубійцы, осуждающаго природу „вмѣстѣ съ собою" къ уничтоженію, когда чудо его воли могло бы повлечь природу „вмѣстѣ съ нимъ"—къ преображенію.

пророческаго гнѣва. «Любовью ненавидящей огонь омоетъ міръ». Мы видимъ «непримиримое Нѣтъ»; но «святое Да» еще не возставлено.

«Преображеніе» Ватиканской Пинакотеки новозавѣтно, какъ все Рафаэлево творчество. Здѣсь непріятіе міра выражено съ пронзающею сердце горечью, и все-же сквозитъ лучомъ новой надежды, но какимъ холодно-бѣлымъ и потустороннимъ! Есть какое-то отдаленіе, отчужденіе отъ міра въ линіяхъ, свѣтахъ и слишкомъ сгущенныхъ (отчасти по винѣ довершителей незаконченнаго произведенія) сумракахъ этого холста, какъ будто на немъ напечатлѣлась тѣнь Смерти, уже стоявшей за плечами художника. Въ этомъ великомъ и впервые болѣзненномъ твореніи Рафаэль отрицаетъ самого себя. Кажется, будто жизнь отъ него отлетѣла вослѣдъ его генію, которому уже ничего болѣе не оставалось открыть міру послѣ этой послѣдней своей и потрясающей исповѣди, внезапно обнаружившей, на какомъ фонѣ души художника, счастливаго любимца боговъ, отражалась дотолѣ сама гармонія, сама полнота, само блаженство... Въ самомъ дѣлѣ: этотъ страдальческій крикъ невольника земной юдоли, этотъ тоскливый порывъ, этотъ неутоленный голодъ, эта призрачность естественнаго и сверхприроднаго, этотъ побѣгъ изъ земного въ мерцаніе безплотнаго, это отсутствіе рая на землѣ и земли въ небесахъ, этотъ кошмаръ внизу, гдѣ бьется бѣсноватый отрокъ между умоляющей женщиной и отчаявшимися апостолами, и трансъ тамъ, наверху, гдѣ, въ бѣломъ свѣтѣ, что-то свершается и еще не свершилось,—все это мистическое и пессимистическое «Преображеніе»—что это какъ не Рафаэлево предсмертное «Илои, Илои, лама

савахѳани» («Боже, Боже, зачѣмъ Ты меня оставилъ»)?..

Но непріятіе міра—не только аскетическое «Доколѣ?». Оно и жертвенное нисхожденіе духа въ міръ, жертвенно имъ пріемлемый, дабы преображенъ былъ міръ его любовнымъ лобзаніемъ и кроткимъ лучомъ его таинственнаго Да. Въ «Вечерѣ» Леонардо мы видимъ типъ непріятія міра въ категоріи любви, которая антиномически говоритъ ему: «любовно пріемлю», и тѣмъ преображаетъ его въ міръ должный, желанный, прекрасный и истинный. Такъ исполняется завѣтъ внутренней воли человѣку: «творящей Матери наслѣдникъ, воззови преображеніе вселенной, и на лицѣ земномъ напечатлѣй въ любви свой идеалъ богоявленный» *).

Христосъ Леонардовой «Вечери» пріемлетъ міръ, Его не пріемлющій, предающій и жертвоприносящій, пріемлетъ грустнымъ склоненіемъ покорно-божественнаго, прекрасно-духовнаго лика и солнечно-кроткимъ жестомъ распростертыхъ по столу блѣдныхъ рукъ,—одной, обращенной ладонью книзу, другой жертвенно открытой,—раздающихъ пищу жертвы своей... Тишина въ горницѣ. Вечеря ужаснувшихся святыхъ. Молчаливое смятеніе дѣтей мира въ присутствіи брата—«сына погибельнаго»... А внѣ дома умильная природа какъ-бы упреждаетъ преображеніе, тщетно отвергаемое злою волей человѣка, пусть еще упорствующей и только стоящей на порогѣ послѣдняго страшнаго сопротивленія, но уже внутренне побѣжденной, уже себя осудившей въ лицѣ нравственно сраженнаго Іуды.

---

*) „Кормчія Звѣзды", стр. 40.

...Здѣсь міра скорбь, и желчь потира.
Изъ тѣсныхъ оконъ свѣтитъ вечеръ синій...
Се, Красота изъ синяго эѳира,
Тиха, нисходитъ въ жертвенный триклиній... *)

II.

Идея непріятія міра—идея мистико-анархическая поскольку раскрытіе ея необходимо вводитъ насъ въ кругъ мистическихъ переживаній личности, и, противопоставляя необходимости послѣднюю свободу человѣка, постулируетъ соборность, какъ послѣднюю свободу человѣчества, исключающую въ сферѣ общественныхъ отношеній всякое принужденіе. Съ другой стороны, мистическій анархизмъ до конца утверждаетъ свою подлинную сущность только въ этомъ спорѣ противъ міра даннаго во имя міра долженствующаго быть, — такъ что идея непріятія является ближайшимъ опредѣленіемъ мистическаго анархизма.

Терминъ «мистическій анархизмъ», впервые насколько мнѣ извѣстно, употребленный Георгіемъ Чулковымъ съ цѣлью въ одной обобщающей формулѣ охарактеризовать тяготѣнія нѣкоторой группы писателей, преимущественно художниковъ слова-символа,— несомнѣнно терминъ мѣткій и выразительный, и потому позволительно принять его, не взирая на недоумѣнія, вызванныя необычнымъ соединеніемъ словъ «анархія» и «мистика», съ одной стороны,—нѣкоторое формально-логическое его несовершенство—съ другой.

---

*) „Кормчія Звѣзды", стр. 195 („Вечеря", Леонардо).

Недоумѣнія, о которыхъ мы говоримъ, сводятся къ утвержденію «оксиморности» термина, какъ будто анархія и мистика—понятія, взаимно другъ друга исключающія. На самомъ дѣлѣ, однако, можно было бы развѣ лишь исторически пытаться доказать, что мистики вовсе не были анархистами, ни особенно анархисты мистиками. Намъ кажется, что исторія мистики столь же мало можетъ считаться закончившейся, какъ исторія анархіи. Послѣднее наименованіе не составляетъ, напримѣръ, монополіи бакунинскаго или кропоткинскаго толка. Всякое новое теченіе требуетъ своей терминологіи, всякая новая терминологія составляетъ неологизмъ. Истинные анархисты не могутъ бояться, что ихъ идея, въ смыслѣ конечнаго идеала ихъ чаяній, будетъ ограничена въ своей полнотѣ тѣмъ или инымъ сочетаніемъ съ мистикой. Мы думаемъ, напротивъ, что такой союзъ единственно ее оправдываетъ и утверждаетъ до конца.

Скорѣе, чѣмъ несовмѣстимость частей составного термина, можно было бы поставить ему въ упрекъ скрытую въ немъ, но легко обнаруживаемую анализомъ тавтологію. Въ самомъ дѣлѣ, не трудно доказать, что мистика, будучи сферой послѣдней внутренней свободы, уже анархія. Верховныя переживанія, составляющія ея содержаніе, въ такой мѣрѣ запечатлѣны характеромъ безусловности, что они, оказываясь въ противорѣчіи съ какими бы то ни было извнѣ данными нормами, снимаютъ ихъ цѣнность и дѣлаютъ ихъ для мистика или необязательными, или прямо враждебными. Истинный мистикъ уже есть eo ipso личность безусловно автономная. Даже въ своемъ отношеніи къ религіи — той сферѣ, которая всего естественнѣе могла бы быть

опасной для внутренней свободы мистика—онъ сохраняетъ всю полноту своей независимости: органъ религіознаго творчества, какъ пророкъ, онъ измѣняетъ себѣ, склоняясь предъ авторитетомъ извнѣ преподанной, а не внутри себя обрѣтенной истины. Но и это обрѣтеніе становится измѣною свободѣ, если оно не поддерживается постояннымъ переживаніемъ истины и какъ бы непрестаннымъ и непосредственнымъ ея зрѣніемъ, т. е. утрачиваетъ тотъ динамическій и текучій характеръ вѣчнаго въ своей разнообразно повторяющейся мгновенности событія, который не позволяетъ душѣ мистика стать замкнутымъ и однажды навсегда устроеннымъ храмомъ, а превращаетъ ее въ корабль, плывущій подъ звѣзднымъ небомъ, гдѣ восходятъ и заходятъ, извѣчно тѣ же, но въ постоянно новыхъ сочетаніяхъ, знакомыя и все же иныя, и другія, еще неузнанныя, другія, дотолѣ невиданныя, звѣзды.

Равно идея безвластія есть уже мистика, или по крайней мѣрѣ является несостоятельной, если отчуждена отъ корней мистическихъ. Ибо провозглашеніе своеначалія личности цѣльно лишь тогда, когда личность понимается не въ эмпирическомъ только, но и въ умопостигаемомъ ея значеніи и когда (какъ хотя бы даже въ иррелигіозной формулѣ Бакунина: «человѣкъ свободенъ; слѣдовательно, Бога нѣтъ») свободѣ человѣка придается смыслъ безусловно самоопредѣляющейся волевой монады, утверждающей себя независимою отъ всего, что не она, будь то воля Божества, или міровая необходимость. Вѣдь въ свободѣ и священномъ безуміи этого волевого акта, противопоставляющаго себя всему наличному и извнѣ налагаемому на человѣка, мы и усматриваемъ существо мистики.

Хотя, въ силу вышесказаннаго, понятіе мистическаго анархизма совпадаетъ съ понятіемъ мистики и понятіемъ анархіи, взятыми во всей полнотѣ ихъ содержанія,—все же разсмотрѣнный терминъ цѣлесообразенъ, какъ ясное означеніе нашихъ разногласій съ тѣми, кто называютъ себя анархистами, не дѣлая послѣднихъ выводовъ изъ своего же лозунга, а подчасъ и первыхъ соображеній о смыслѣ анархіи, какъ идеи метафизической; — цѣлесообразенъ и какъ рубежная черта, раздѣляющая насъ отъ тѣхъ религіозныхъ мыслителей, которые думаютъ что мистика ancilla theologiae и что можно быть мистикомъ, не утвердивъ прежде всего своей неограниченной внутренней свободы.

Возможно было бы, наконецъ, замѣнить терминъ мистическаго анархизма, какъ вышепринятымъ терминомъ мистическаго энергетизма, такъ и терминомъ сверхъ-индивидуализма. Этотъ послѣдній былъ бы по преимуществу ознаменованіемъ генетическимъ въ широкомъ и тѣсномъ смыслѣ: въ широкомъ — поскольку онъ указывалъ бы на историческую связь какъ мистики, такъ и анархіи съ индивидуализмомъ (анархія выросла изъ индивидуализма, индивидуализмъ осозналъ себя какъ сверхъ-индивидуализмъ чрезъ мистику); въ тѣсномъ—поскольку онъ характеризовалъ бы генезисъ новѣйшихъ теченій философской мысли и художественнаго творчества. Объемъ настоящей статьи не допускаетъ подробнаго развитія этихъ положеній, и я ограничусь, по данному вопросу, ссылкою на опытъ о «Кризисѣ индивидуализма».

* * *

Естественно ожидать, чтобы вступительная статья къ книгѣ, являющей конкретный примѣръ формированія идей, насъ одушевляющихъ *), содержала отвѣтъ на вопросъ: какое мѣсто, по мнѣнію пишущаго эти строки, притязаетъ занять мистическій анархизмъ въ ряду культурныхъ факторовъ современности, въ какое отношеніе къ нимъ онъ становится? И, прежде всего, какъ относится онъ къ двумъ смежнымъ мистикѣ и анархіи сферамъ культурной жизни: къ религіи съ одной стороны, къ политикѣ съ другой?

Обѣимъ, поскольку обѣ равно устанавливаютъ обязательныя нормы внѣ «Да» и «Нѣтъ», метафизически заложенныхъ въ глубинѣ индивидуальнаго сознанія, и полагаютъ заповѣдныя грани индивидуальной свободѣ,—мистическій анархизмъ отвѣчаетъ отказомъ отъ этихъ нормъ и этихъ граней. Предъ лицомъ обѣихъ онъ является съ чисто отрицательными признаками религіознаго адогматизма и общественно-правового аморфизма; но съ тѣмъ большею настойчивостью утверждаетъ динамическое самоопредѣленіе, какъ религіознаго, такъ и общественнаго начала: религію, какъ жизнь и внутренній опытъ, какъ пророчество и откровеніе, общественность—какъ становящуюся соборность.

Ибо мистическій анархизмъ, если можно говорить объ немъ какъ о доктринѣ, принадлежитъ той области духовныхъ исканій, которую можно было бы назвать *одегетикой*, т. е субординируется подъ родовое понятіе философствованія о путяхъ (не цѣляхъ) свободы. Онъ измѣнилъ бы своей сущности, если бы предрѣшалъ

*) Георгій Чулковъ, „О мистическомъ анархизмѣ". СПБ. 1906. Книгоизд. „Факелы".

положительное содержаніе внутренняго опыта, имъ постулируемаго, или пытался облечь въ статическія формы творческую жизнь началъ, которыя онъ утверждаетъ, какъ текучія энергіи безпредѣльно освобождающагося духа. Въ этомъ смыслѣ мистическій анархизмъ лишь формальная категорія современнаго сознанія, взятаго въ его динамическомъ аспектѣ.

Будучи попыткой противопоставить познанію, стремящемуся осознать сущее въ категоріи необходимости, практическій разумъ, устремленный на осуществленіе должнаго въ категоріи свободы, мистическій анархизмъ—не мораль, поскольку не предопредѣляетъ дѣйствія, и вмѣстѣ мораль, поскольку признаетъ императивъ свободнаго и цѣльнаго самоутвержденія нашей конечной воли, императивъ энергетизма. А это самоутвержденіе есть уже непріятіе міра—хотя бы на одинъ только мигъ, первый мигъ новой жизни въ свободѣ,—непріятіе міра, какъ міра даннаго и наличнаго, и противоположеніе ему своей автономной оцѣнки и вольнаго избранія.

Такъ мистическій анархизмъ не предрѣшаетъ и путей дѣланія общественнаго, полагая, однако, какъ цѣль, послѣднюю свободу и общественныхъ отношеній. Онъ не строитъ, и не скрѣпляетъ скрѣпами; развязываетъ, а не связываетъ энергіи, и не знаетъ между ними иной связи, кромѣ соприсущаго имъ тяготѣнія къ полюсамъ сверхличнаго. Ибо соборность — сверхличное утвержденіе послѣдней свободы *).

---

*) Напомню, что и *religio* такъ часто истолковывается въ смыслѣ „связи“ только въ силу этимологической ошибки, обычной, правда, уже въ эпоху христіанскихъ апологетовъ, искавшихъ въ этомъ словѣ символическаго означенія „соборности“. Вмѣстѣ

Внѣшнею формою соборной связи, единственно пріемлемою для мистическаго анархизма, но тѣмъ болѣе ему желанною, были бы общины—союзы мистическаго избранія по сродству взаимно угаданнаго ихъ членами другъ въ другѣ послѣдняго «Да» и «Такъ да будетъ», погребеннаго въ ихъ послѣднемъ Молчаніи. Когда эти общины обрѣтутъ и назовутъ Имя, ихъ связавшее, пусть онѣ и отшатнутся одна отъ другой, и пусть будетъ между ними рознь и раздѣленіе. Ибо разно не пріемлется міръ; и есть изгоняющіе бѣсовъ рабства и сна духовнаго именемъ Божіимъ, и есть изгоняющіе именемъ Веельзевула. И всякой правдѣ надлежитъ исполниться. Только бы ожили мы, мертвые, и не занимались лишь погребеніемъ своихъ мертвецовъ!

Было бы напрасно искать въ мистическомъ анархизмѣ односторонняго утвержденія какого-либо эстетическаго принципа; но изъ существа дѣла явствуетъ, что, съ эстетической точки зрѣнія, его стихія опредѣляется какъ начало трагическое. Съ другой стороны, связь мистическаго анархизма съ символизмомъ не случайна. Теченіе символизма естественно окрашивается въ цвѣта мистическаго анархизма, будучи пронизано лучомъ соборности. Сверхъ-индивидуализмъ былъ, въ

съ тѣмъ, я не могу не привѣтствовать мысль С. Н. Булгакова, что принципъ внутренней религіозности есть уже принципъ внутренней соборности въ человѣкѣ. Религіозность „динамическая“ и „келейная“—поистинѣ соборность, даже церковность, въ таинственномъ значеніи этого слова, поистинѣ „связь“ и благодать связующая, и во внѣшнемъ одиночествѣ нашемъ, и въ самомъ отстраненіи формальныхъ и внѣшнихъ связей, хотящихъ подмѣнить тайну Церкви незримой эмпирическою наличностью религіозно-общественной организаціи.

лонѣ символизма, преодолѣніемъ «искусства интимнаго», эрой «келейнаго творчества», «уединеніе» котораго изъ внутренняго и сознательнаго, стало только внѣшнимъ и вынужденнымъ *).

Крушеніе формальной морали, ознаменовавшее собою судьбы индивидуализма въ XIX в., раскрыло въ культурномъ сознаніи динамическую и энергетическую ея природу и придало ей формально характеръ патетическій. Мораль поведенія стала моралью страстныхъ устремленій духа. Мистическій анархизмъ есть также патетика. Его паѳосъ — паѳосъ непріятія міра — есть Эросъ Невозможнаго. Эта любовь къ невозможному — принципъ всей религіозной жажды, всей творческой фантазіи, всѣхъ порывовъ и дерзновеній, совершавшихся донынѣ подъ знаменемъ «Excelsior» **), — есть патетическій принципъ современной души. И тотъ не анархистъ, кто примиряется съ инымъ, чѣмъ свобода безусловная; и не мистикъ, кто не знаетъ, что то, что зовется «невозможнымъ» на языкѣ раціональнаго сознанія, «чудомъ» на языкѣ сознанія религіознаго, имѣетъ въ его внутреннемъ Словѣ (оно же его Молчаніе) иное Имя, общее всему, что мудрецы прозрѣваютъ какъ воистину сущее, какъ единую реальность міра.

---

*) Срв. о символизмѣ съ этой точки зрѣнія статью „Предчувствія и Предвѣстія“; объ интимномъ и келейномъ искусствѣ — „Копье Аѳины“.

**) Объ отношеніи этой патетики къ романтизму срв. „Предчувствія и Предвѣстія“.

БАИРОНЪ И ИДЕЯ АНАРХІИ.

I.

Свободолюбіе Байрона своеобразно утверждается въ его послѣднемъ эпическомъ произведеніи, въ эпилліи «Островъ»,—этой полу-были, полу-сказкѣ о «добытомъ преступленіемъ раѣ» (guilt-won paradise») на «миломъ», «зеленомъ», «благодатномъ» островѣ («gentle island», «green island», «genial soil») «младенческаго міра» («infant world»), гдѣ «закона нѣтъ» («the happy shores without a law») и «никто не предъявляетъ владѣльческихъ правъ на поля, лѣса и рѣки»,—гдѣ «царствуетъ золотой вѣкъ, не знающій золота»;—о постигшей вину мести гражданственнаго міра и его законовъ, обезпечивающихъ имя и отрицающихъ душу свободы,—о пощадѣ, исторгнутой у судьбы подвигомъ вѣрнаго сердца, и о любви, все искупившей и завоевавшей любящимъ право гражданства на «островахъ любви» («loving isles»).

Задумываясь надъ причинами, остановившими вниманіе поэта на этой темѣ въ пору его короткаго роздыха въ Генуѣ, въ эту пору относительнаго покоя и ясности душевной, послѣ разочарованій и горечи не-

давняго карбонарства и на рубежѣ послѣдняго, рокового поворота жизни, какимъ было принятое вскорѣ затѣмъ рѣшеніе плыть въ Грецію,—мы прежде всего различаемъ по внутреннимъ признакамъ, что поэма задумана была не въ творческой бурѣ, какъ большая часть Байроновыхъ твореній, а въ творческомъ затишьѣ. Она возникла какъ «parergon», какъ привычное наполненіе поэтическаго досуга, какъ пріятное занятіе неутомимой фантазіи, не могущей не видѣть со всею отчетливостью галлюцинаціи,—безъ особенно настойчиваго призыва Музы, безъ того накопленія геніальной энергіи, изъ котораго родятся внутренне необходимыя для ихъ творцовъ и какъ-бы неизбѣжныя созданія. Знакомство съ книгами, приводимыми въ качествѣ источниковъ самимъ поэтомъ въ краткомъ предисловіи къ «Острову», естественно должно было населить эти досуги образами глубоко сродной его таланту и отвѣтствующей настроенію фабулы. Пѣвецъ дерзновенія и мятежа поразился картиною корабельнаго бунта, значительнаго по своимъ послѣдствіямъ, яркаго по обстановкѣ, романтическаго по приключеніямъ, его сопровождавшимъ, и по участію въ немъ молодого мятежника, униженнаго потомка Стюартовъ. А утомленный Европой и людьми пессимистъ, мечтавшій о переселеніи въ Южную Америку, былъ увлеченъ образами тропической природы и быта океанскихъ дикарей. Наконецъ, поэтъ, испытавшій въ своемъ духовномъ развитіи рѣшительное вліяніе Жанъ-Жака Руссо и, вѣроятно, сжившійся съ дѣтства съ идилліей Бернардэна де С. Пьерра, въ эти дни усталости и душевнаго успокоенія не могъ не вспомнить и не вмѣстить въ рамки плѣнившаго его разсказа издавна дорогой ему грезы о

дѣвственномъ мірѣ, о не затемненныхъ общественными условіями, не отравленныхъ «ядомъ гражданственности» отношеніяхъ первобытной свободы и первобытнаго братства,—объ этихъ «естественныхъ» отношеніяхъ между людьми, естественно добрыми и еще не отлученными отъ сосцовъ общей матери и кормилицы—Природы, а потому способными снова «очеловѣчить» ожесточенныхъ своихъ братьевъ, озвѣрѣлыхъ въ гражданственномъ строѣ («civilize Civilisation's son»).

Если именно въ «Островѣ» Байронъ обнаруживаетъ склонность отдаваться раннимъ воспоминаніямъ и впечатлѣніямъ первоначальнымъ («а дѣтства сонъ что бъ намъ ни затемняло, все ищетъ взоръ, что дѣтскій взоръ плѣняло»,—II, 12),—склонность вообще, впрочемъ, присущую его характеру *),—то мы едва-ли ошибемся, предположивъ, что въ его послѣднемъ эпосѣ воскресли первые его сны о всемірномъ счастіи, что магія давняго, юношескаго увлеченія придала такую силу и яркость поздней мечтѣ «разочарованнаго» поэта о вожделѣнномъ «островѣ» полуденныхъ морей, гдѣ нѣтъ ни власти надъ людьми, ни суда и законнаго принужденія, ни собственности и полевыхъ межей, гдѣ земля—мірской садъ («general garden») и общественная пустыня («social solitudes»), по которой природа разсыпала свой рогъ изобилія, сдѣлавъ ненужными споры о дѣлежѣ вселенскаго богатства.

Эта послѣдняя сторона многообъемлющей темы развита поэтомъ со всею энергіей. Какъ показываетъ са-

*) Magnus Blümel, die Unterhaltungen Lord Byron's mit der Gräfin Blessington. Breslauer phil. Diss. 1900, S. 59. Th. Moore Life of Lord Byron, pp. 24. 33b.

мое заглавіе, здѣсь-то и должно искать «идеи» произведенія. «Островъ» Байрона—своего рода «Утопія». И подобно тому, какъ слово «Утопія» означаетъ страну, не имѣющую мѣста на землѣ,—символъ «острова» вызываетъ въ насъ представленіе уединенной, обособленной области, потерянной въ даляхъ океана, исключенной изъ міра и исключительной, изъятой изъ сферы дѣйствія общихъ законовъ, подчиненной своимъ уставамъ и своей необходимости, какъ тѣ миѳическіе «острова блаженныхъ», гдѣ обитали избранныя души, похищенные изъ мірового круговорота жизни и смерти святые герои. Быть можетъ, припомнились поэту въ этой связи идей и «Пловучіе острова» («les Isles flottantes») аббата Морелли, гдѣ осуществляется мечта XVIII вѣка о коммунистическомъ общественномъ строѣ.

Такъ новые сны поэтической фантазіи роднились съ юношескими воспоминаніями, тоска по идеалу мужественной поры съ великодушными и трогательными порывами отрочества. И идиллическая греза, въ самыхъ корняхъ своихъ связанная съ глубоко серьезными исканіями блага вселенскаго, естественно должна была сочетаться съ вольнолюбивымъ паѳосомъ тогдашняго Байрона-Тиртея, Байрона—пѣвца и борца всемірной демократіи. Именно потому что Байронъ, создающій почти одновременно съ «Островомъ» «Бронзовый Вѣкъ» и пламенѣющій идеей греческаго освобожденія, не могъ не пѣть вольности прежде всего,—изъ утопической идилліи возникаетъ—быть можетъ, неожиданно для него самого—новое исповѣданіе правъ, и въ «Островѣ» мы встрѣчаемъ одну изъ любопытнѣйшихъ формъ Байронова утвержденія свободы.

II.

Въ другихъ своихъ произведеніяхъ Байронъ—то поборникъ народныхъ правъ и Гармодій гражданской вольности, то глашатай крайнихъ притязаній своеначальной личности, Геростратъ уединеннаго самоутвержденія. Дерзновенная независимость и самодовлѣніе полновластнаго *я* въ типахъ Корсара и Лары, Гарольда или Манфреда, Каина или Донъ Жуана, являетъ героя то какъ бы мимовольно отчужденнымъ отъ міра общественнаго, то прямо враждебнымъ началу соборности, т. е. принципу внутренняго подчиненія личной воли чувствованію и попеченію вселенскому. Между народолюбцемъ-трибуномъ и индивидуалистомъ-сверхчеловѣкомъ крылось въ Байронѣ глубокое противорѣчіе и противоборство. Другъ демоса и врагъ тирановъ, онъ самъ, подъ масками своего творчества, нерѣдко кажется тираномъ безъ демоса. Сомнительнымъ представляется, какъ разрѣшилъ бы онъ конфликтъ между героемъ и свободой: онъ, требовавшій отъ героя служенія свободѣ въ смыслѣ, если можно такъ выразиться, ея высвобожденія,—не сдѣлалъ ли бы свободу завоеванную—добычею «достойнѣйшаго»? Судьба не подвергла поэта свободы этому искусу. Довольно того, что онъ провозгласилъ съ неслыханною силою лозунгъ: «да будетъ гордъ и воленъ человѣкъ!»—равно возлюбивъ гордость и вольность человѣка, не изслѣдуя рокового противорѣчія между обѣими, коренящагося въ еще глубже лежащей антиноміи человѣкобожества и богочеловѣчества.

Въ ту эпоху, когда Байронъ писалъ свою повѣсть

о мятежѣ матросовъ Блэя, пожелавшихъ иной воли, чѣмъ та, какую знаетъ гражданственность,—онъ уже исчерпалъ поэтически свой паѳосъ индивидуализма, давъ ему окончательное выраженіе въ твореніяхъ безсмертной красоты, и съ такою же полнотой сказалъ все, что имѣлъ, въ защиту свободы, понимаемой какъ торжество демократической законности, какъ формальное осуществленіе политическаго народоправства. Оставалось развѣ только запечатлѣть это народолюбіе завершительнымъ подвигомъ борца — и, быть можетъ, мечтать о такомъ же воплощеніи притязаній царственнаго индивидуализма въ своихъ личныхъ судьбахъ. Тому и другому стремленію вскорѣ долженъ былъ представиться исходъ въ борьбѣ за независимость Греціи, о которой пѣвецъ «Острова» не забываетъ и въ своихъ мысленныхъ скитаніяхъ по тихоокеанскому архипелагу. Но внутренній споръ двухъ противоположныхъ тяготѣній духа долженъ былъ смутно чувствоваться поэтомъ въ тѣ дни затишья, когда въ душѣ равно умолкла музыка личной гордости и музыка гражданскихъ гимновъ, когда въ ней воскресли плѣнительные напѣвы первоначальныхъ грезъ о дѣйствительномъ, не формальномъ только счастьѣ освобожденнаго человѣчества, когда въ глубоко неудовлетворенной душѣ все соблазнительнѣе сталъ звучать новый призывъ—оставить все и уйти самому въ дѣвственныя земли.

Эти вожделѣнія мира и блага истиннаго, эти настроенія временной отрѣшенности какъ бы неяснымъ шепотомъ подсказали поэту едва нарождавшуюся въ мірѣ мысль о возможности примиренія личной воли и воли соборной въ торжествѣ безвластія или безнача-

лія, идею синтеза обоихъ началъ—личнаго и соборнаго—въ общинѣ анархической.

„На Отаити!“—слышенъ общій крикъ.
Какъ странно сладокъ буйный ихъ языкъ!..
Такъ вотъ что снится морякамъ суровымъ...

Вотъ что снилось тогда поэту гордости и вольности! Къ этому анархическому синтезу дерзкій Байронъ приближается робко, неувѣренно и нецѣльно утверждаетъ новое начало. Въ письмѣ къ Ли Ханту отъ 25-го января 1823 г. онъ говоритъ, что не хочетъ «выступать противъ царящей глупости» и опасается, какъ бы не сказали, будто онъ восхваляетъ мятежъ,—почему и старается «укрощать» себя.

Нѣтъ сомнѣнія, что всѣ симпатіи поэта на сторонѣ дерзновенныхъ. Еще разрѣшительное слово не произнесено: роковое противорѣчіе между постулатомъ безвластія и правовымъ порядкомъ, какъ палладіумомъ свободы гражданственной, слишкомъ очевидно. Байронъ—слишкомъ націоналистъ, государственникъ, либералъ,—и отщепенцы должны быть наказаны, не потому только, что преступленіемъ завоевали себѣ иную, неслыханную свободу, но и за самое своеволіе своихъ темныхъ поисковъ, за самое отступничество отъ гражданственнаго, хотя и дурного, міра. Но все-же это были ихъ «лучшія чувства» («better feelings»,—III, 2), все-же сладко звучало имя «Отаити» въ ихъ святотатственномъ кличѣ, все-же герой повѣсти добываетъ себѣ желанный рай первобытной воли.

Поэтъ, представляя конфликтъ между гражданскимъ и естественно-человѣческимъ самоопредѣленіемъ, какъ-бы дѣлаетъ насъ свидѣтелями судебнаго процесса, гдѣ

выведенныя имъ лица являются подсудимыми, самъ онъ — вмѣстѣ обвинителемъ ихъ и защитникомъ, судьба—судьею и исполнителемъ приговора. Но приговоръ этотъ—вымыселъ, а не историческая дѣйствительность, и, слѣдовательно, позволяетъ судить, каковыми представлялись поэту требованія того морально-эстетическаго императива, что зовется «поэтическою справедливостью». Мятежники, «грѣхомъ стяжавшіе то, въ чемъ отказано праведнымъ»,—всѣ, кромѣ одного,—осуждены и сокрушены. Часть ихъ—герои—геройски гибнутъ. Смерть Христіана, отвѣтственнаго за все и за всѣхъ, «рожденнаго, быть можетъ, для лучшихъ дѣлъ», вмѣстѣ ожесточеннаго и сострадательнаго, благороднаго и злобно-коварнаго, была бы героическою апоѳеозой, если бы не омрачена была осужденіемъ отечества и угрызеніями отягченной совѣсти. Но Торквиль—спасенъ (вопреки исторіи). И если на вѣсахъ поэтическаго правосудія естественная правота его стремленій перевѣсила условно-человѣческую неправоту дѣяній, это значитъ, что послѣднее слово поэта—оправданіе свободолюбиваго дерзновенія, что онъ не хочетъ оставить своихъ слушателей, плѣненныхъ грезою счастливаго «острова», не давъ имъ намека на возможность отраднаго чуда, не утѣшивъ ихъ надеждою на исполнимость невозможнаго. Гимнъ надеждѣ открываетъ послѣднюю часть поэмы, какъ уже въ первой части надежду возвѣщаетъ поразительный образъ радуги, какъ и въ концѣ третьей пѣсни поэтъ властительно пробуждаетъ въ насъ настроеніе упованія; и заключительныя строки, прославляющія спасеніе влюбленной четы и ликованіе пріемлющаго ее въ свою счастливую

семью народа, содержатъ знаменательныя слова: «все было надежда».

«Надежда» — вотъ окончательный завѣтъ поэта, противопоставившаго неволѣ нашей дурной дѣйствительности мирный идеалъ тѣхъ невинныхъ, не запятнанныхъ грѣхами нашей культуры, природныхъ формъ общежитія, при которыхъ нѣтъ размежевки и тяжбы, нѣтъ собственности, нѣтъ повиновенія и самая война носитъ характеръ вольнолюбивый и героическій. Человѣку естественно желать этого «золотого безъ золота вѣка» («the goldless Age, where Gold disturbs no dreams»), этого безгрѣшнаго, непосредственнаго единенія съ Природой, готовой питать его, радостнаго и безпечнаго, у своихъ всегда обильныхъ грудей. Байронъ говоритъ намъ, подобно Руссо, о возвращеніи къ природѣ, но говоритъ по-иному: онъ останавливается на первичномъ моментѣ общественной эволюціи по Руссо, предшествующемъ «договору» (договоръ уже предполагаетъ обязательство)—и какъ бы замѣняетъ правильно разбитый садъ романской доктрины, по существу враждебной началу индивидуальной свободы, дикимъ англійскимъ паркомъ сѣвернаго варвара.

Анархическая идея—идея именно варварская, т. е. не эллинская и, слѣдовательно, внѣ-культурная по духу, какъ варварскій и геніальный индивидуализмъ новой Европы, не до конца понятный тѣмъ народностямъ, въ лонѣ которыхъ родилась идея гражданственности и гражданской общины (πόλις) и человѣкъ опредѣлилъ себя какъ «животное гражданственное» (πολιτικὸν ζῷον). Правда, и эллины помнили доэллинскій миѳъ о золотомъ вѣкѣ всеобщаго мира и счастія безъ законовъ;

*

правда, и они слыхали изъ устъ своихъ софистовъ анархическіе парадоксы: но не отъ нихъ, отвергшихъ «анархію» во имя «эвноміи»,—безначаліе во имя благоустройства и строя, — зажглась варварская Европа священнымъ безуміемъ грезы о послѣдней волѣ.

Байрону, ближайшимъ и непосредственнымъ образомъ, могла она быть подсказана повѣствованіями путешественниковъ*), ихъ условными изображеніями анархіи счастливыхъ дикарей: варваръ могъ заразиться своимъ пророческимъ недугомъ отъ прикосновенія къ стихіи варварской. Такъ, идеи Рэйналя, автора «Философской Исторіи обѣихъ Индій» (1772), этого обвинительнаго акта противъ бѣлыхъ колонизаторовъ и диѳирамба первобытному состоянію человѣчества во вкусѣ Тацитовой «Германіи», не могли остаться неизвѣстными пѣвцу «Острова». Но есть и другая возможность. На поэмѣ лежитъ отпечатокъ философскаго вліянія Шелли. Послѣдній, въ тѣхъ бесѣдахъ съ Байрономъ, въ которыхъ, по выраженію автора «Юліана и Маддало», наряду съ другими міровыми вопросами, обсуждалась поэтами и будущность человѣчества («all that earth has been or yet may be»),—могъ сообщить ему анархическія теоріи своего знаменитаго тестя, Вильяма Годвина **). Вѣроятность такого вліянія подкрѣпляется общностью основныхъ предпосылокъ у Годвина и Байрона: мысли о достаточности естественныхъ богатствъ

*) Срв. Bligh, Narrative of the Mutiny, p. 10: «in the midst of plenty... where they need not labour».

**) Намекомъ о возможности вліянія на Байрона идей В. Годвина чрезъ посредство Шелли пишущій эти строки обязанъ Н. А. Котляревскому, мнѣніемъ котораго онъ искалъ провѣрить свой взглядъ на анархическую тенденцію разбираемой поэмы.

для всеобщаго благополучія и вѣры въ естественную доброту человѣка. Въ самомъ дѣлѣ, Байронъ, всегдашній пессимистъ,—онъ, и въ разговорахъ съ Шелли любившій выставлять на видъ тѣневую сторону («the darker side») созидаемыхъ воображеніемъ друга-идеалиста возможностей,—въ поэмѣ «Островъ» удивляетъ своимъ довѣріемъ къ природной святости и чистотѣ человѣческой души, не растлѣнной заразою цивилизаціи.

Конечно, этотъ антропологическій оптимизмъ въ значительной мѣрѣ обусловливалъ и соціальныя теоріи XVIII вѣка; и нельзя отрицать, что слѣдующія строки Руссо могли бы послужить эпиграфомъ къ «Острову»: «Сколько преступленій, войнъ, бѣдствій и ужасовъ отвратилъ бы отъ человѣческаго рода тотъ, кто вырвавъ пограничные знаки и засыпавъ канавы, закричалъ бы себѣ подобнымъ: берегитесь слушать этого обманщика, вы погибли, разъ вы забудете, что плоды принадлежатъ всѣмъ, а земля никому... Пока люди довольствовались грубыми хижинами, пока они одѣвались въ звѣриныя шкуры, сшитыя рыбьими костями, украшались перьями и раковинами, расписывали тѣло красками,—они жили вольными, здоровыми, добрыми и счастливыми, поскольку къ тому способны отъ природы, и наслаждались прелестью свободныхъ взаимныхъ отношеній».

Характеристично, во всякомъ случаѣ, что «Островъ» рисуетъ идеалъ не только политическаго безвластія, но и соціальнаго блага. Лежатъ ли въ основѣ этого интереса къ вопросу соціальному опять-таки старыя теоріи XVIII вѣка, коммунизмъ Мабли, мысль Руссо о нарушеніи естественнаго равновѣсія людскихъ отношеній первымъ возникновеніемъ собственности,—или же и новыя теченія мысли XIX вѣка, поставившія, напри-

мѣръ, для старика Гете соціальный вопросъ въ центръ его общефилософскихъ исканій, отразились (быть можетъ, именно чрезъ посредство Шелли) на общественныхъ воззрѣніяхъ Байрона?.. Замѣчательны въ этой связи строки одного его письма къ Томасу Муру: «Я очень упростилъ свою политику въ смыслѣ полной ненависти ко всѣмъ существующимъ правительствамъ. Первый моментъ общей республики обратилъ бы меня въ защитника деспотизма. Дѣло въ томъ, что богатство—сила, а бѣдность—рабство. По всей землѣ, тотъ или другой образъ правленія для народа не хуже, не лучше» *).

III.

Такое настроеніе, по справедливости могущее быть названо анархическимъ, сообщило поэмѣ «Островъ» ея этическій паѳосъ (ибо мораль «гражданина» и англичанина составляетъ не паѳосъ, а разсудочную сторону повѣствованія) и показало мечтателю природу въ ясномъ зеркалѣ довѣрчиво приникшаго къ ней человѣческаго духа, не знающаго посредниковъ между собой и душой міра. Отсюда—особенная нѣжность въ описаніяхъ природы и ея скрытой жизни въ «Островѣ» и, какъ музыкальное истолкованіе основной темы, глубокая пѣснь моря, звучащая изъ строфъ поэмы такъ, какъ— среди произведеній, вышедшихъ не изъ-подъ пера пѣвца Гарольда,—быть можетъ, въ одной «Одиссеѣ» немолчный шумъ свободной стихіи безсмѣнно слышится чрезъ гексаметры іонійскаго аэда.

*) Н. Котляревскій. «Міровая скорбь въ концѣ прошлаго и въ началѣ нашего вѣка». СПБ. 1898, стр. 186.

Оттого эта поэма, одно изъ оргинальнѣйшихъ твореній Байрона, не оцѣненное по достоинству современною критикой и лишь отчасти оцѣненное критикою новѣйшей,—несмотря на нецѣльность замысла и двойственность полу-вдохновеннаго, полу-разсудочнаго отношенія поэта къ предмету его изображенія, несмотря на всѣ неровности и недостатки стороны чисто повѣствовательной,—кажется намъ свѣжею, какъ утро на морѣ, плѣнительною, какъ утро міра. Ея движеніе полно глубокой внутренней музыки; и эта широкая симфонія, сотканная изъ своенравной пѣсни волнъ, великолѣпныхъ гармоній природы и идиллическихъ мелодій естественнаго человѣческаго состоянія, съ мастерствомъ геніальнаго композитора разнообразится то воинственными brio мятежа и войны, то торжественными adagio мистическихъ созерцаній, то мгновенными молніями лирическаго гнѣва и смѣха, то болѣе длительными юморесками неожиданнаго бытового реализма, умѣстность которыхъ въ общей структурѣ музыкальнаго цѣлаго, вопреки сужденію многихъ, кажется намъ столь же очевидною, какъ и мастерство ихъ выполненія.

Если мы не ограничимся этою общею характеристикой лирическаго тона поэмы, то болѣе точное разсмотрѣніе музыкальныхъ идей ея обнаружитъ намъ наличность четырехъ основныхъ темъ. Идиллической темѣ приволья и счастія противопоставлена мрачная тема мятежа и мятежности (человѣческаго духа и океана), и въ соотвѣтствіи съ этими двумя темами намѣчены, также во взаимномъ противоположеніи, тема мести и тема надежды,—причемъ первая изъ четырехъ и послѣдняя преобладаютъ, сообщая цѣлому характеръ свѣ

лый и радостный. Объ идеѣ надежды въ «Островѣ» сказано было выше; господствующій же элементъ лиризма—чувство приволья, отрадной довѣрчивости и удовлетворенности, счастливой полноты и мирной свободы—достигается постоянными сопоставленіями естественнаго благополучія человѣка на лонѣ любовной Природы и самодовлѣющей жизни другихъ, безгласныхъ чадъ ея—будь то дельфины или тюлень, молюскъ «ботикъ» или черепаха, летучія рыбы или вольныя охотницы пучины—морскія птицы. Этимъ божественнымъ привольемъ все упоено, все дышитъ; ибо живо все—Океанъ и Мракъ—«древній зодчій» подземныхъ гротовъ, прядающій къ морю ключъ и—дитя пучины—раковина, вынутая изъ влаги, и волна, плеснувшая въ глубину жадной пещеры, и вѣтеръ, играющій на вечеровой арфѣ, и закатное тропическое солнце, что̀ «въ ярости, какъ бы на вѣкъ оно съ сіяющей землей разлучено, багряной внизъ кидается главой, какъ въ бездну прядаетъ стремглавъ герой». И когда гибнетъ человѣкъ, отступникъ природы, самъ онъ выходитъ изъ вѣчно свѣтлаго круга вселенскихъ радостей, и кругъ замыкается за нимъ, а «равнодушная природа» продолжаетъ сіять своею вѣчною красотой. Когда же онъ въ мирѣ съ цѣлымъ мірозданія, онъ или не менѣе счастливъ въ природѣ, чѣмъ любое изъ ея твореній, или же безконечно, неизреченно блаженъ, выростая въ духѣ до мірообъятнаго экстаза божественныхъ созерцаній и таинственныхъ пріобщеній къ Единому и Великому *).

---

*) Въ нижеслѣдующемъ представляемъ опытъ анализа музыкальнаго движенія поэмы:

Пѣснь первая. Мятежъ. I. Утро на морѣ; бѣгъ корабля (*largo*).

Такова лирическая гармонія «Острова», по раскрытіи которой намъ уже не представляются существенными для общей оцѣнки произведенія тѣ явныя несовершенства, отсутствіе которыхъ въ поэмѣ такого «несовершеннаго» при всей его геніальности художника, какимъ былъ Байронъ, явилось бы, несмотря на свою желательность, все-же аномаліей. Нельзя отрицать, что Христіанъ, напримѣръ, до нѣкоторой степени мелодраматиченъ; что изображеніе Блэя и условно, и далеко отъ исторической правды; что поэтъ, подробно излагающій «возможности», скрытыя въ характерѣ Торквиля (въ любопытной характеристикѣ «байроновскаго» героическаго типа, данной самимъ поэтомъ,—II, 8), не только не представляетъ ихъ въ осуществленіи, но и вообще обрекаетъ своего юнаго героя на роль исключитеьно пассивную, обидно зави-

---

II. Шумъ мятежа. Мелодія вожделѣннаго, идиллическаго міра. III—V. Бунтъ. VI. Мотивы буйной вакханаліи; опять тема идилліи, прерываемая далекой угрозой мести. VII. Грусть отплытія товарищей Блэя. Идиллическое intermezzo о молюскѣ «ботикѣ». VIII. Драма предъ отплытіемъ. IX. Трагическія странствія Блэя. X. Звуки далекой мести смѣняются мелодіей идилліи. Финалъ: вольный бѣгъ корабля.

Пѣснь вторая. Идиллія.—А.—Дѣтство міра: I—III. Пѣсни островитянъ. IV. Контрастъ диссонансовъ гражданскаго міра. V. Гармонія старины.—В.—Любовь: VI. Идиллія любви, тропическаго дня, пещеры. Мистика любви. VII. Идиллическій образъ Ньюги; мистическое раздумье о рокѣ. VIII—IX. Образъ Торквиля («бурѣ свой,—дитя качалъ ея напѣвный вой»); фатумъ. X. Возвратъ къ мелодіи островитянъ. XI. Гармонія бѣлаго и чернаго міровъ. XII. Она воплощается въ четѣ влюбленныхъ. Мелодія младенчества и горныхъ далей. XIII Самозабвеніе любви. Сатирическое intermezzo противъ тирановъ. XIV. Ньюга—дитя пустыни; радуга. XV. Идиллическое забвеніе времени. XVI. Мистика самозабвенія

симую. Наконецъ, наслажденіе плѣнительнымъ образомъ Ньюги отчасти испорчено для насъ узостью ея личнаго пристрастія къ возлюбленному и не достаточно оправданною беззаботностью объ участи другихъ товарищей.

Принимая эти недочеты, мы вознаграждены, какъ красотою цѣлаго, какъ бы поглощающаго въ своемъ универсальномъ лиризмѣ отдѣльныя и личныя черты, такъ и блескомъ словесной и стихотворной формы, соединяющей крайнюю поэтическую сжатость съ яркостью, силой и чисто-звуковою музыкальностью стиха, вылившагося изъ-подъ пера мастера, достигшаго полнаго обладанія своими техническими средствами,—стиха, обильнаго внутренними аккордами, и эффек-

---

въ міровомъ цѣломъ и единомъ. XVII. Идиллія сумерекъ; напѣвъ раковины. XVIII. Музыку сумерекъ прерываютъ звуки дѣйствительности—С.— Scherzo: XIX—XXI.—Финалъ: угроза отмщенія; героическая рѣшимость; заключительная шутка.

Пѣснь третья. Месть. I. Грозное затишье послѣ роковой бури. II. Трагическая жалоба; крикъ Тиртея. III. Бѣглецы у скалы. Музыка ручья. Трагическое молчаніе. IV—V. Героическіе аккорды переходятъ въ scherzo. VI. Драма Христіана. VII. Бурный прибой и освобожденіе. VIII—IX. Восторги любящихъ на фонѣ отчаянія Христіана. X. Угроза и надежда. Бѣгство челновъ. «Ковчегъ любви, лети»...

Пѣснь четвертая. Пѣснь торжествующей любви. I. Пѣсня о надеждѣ. II. Идиллія природы. III. Преслѣдованіе. IV. Исчезновеніе преслѣдуемыхъ любовниковъ въ волнахъ. V—VI. Музыка морского дна. Гротъ. —VII. Музыка грота. VIII—IX. Идиллія любви въ пещерномъ сумракѣ, подъ гулы волнъ. X—XII. Тема угрозы. Eroica; битва по уступамъ скалъ; мятежникъ excelsior. Развязка. XIII. Трагическое затишье. Гибель человѣка и идиллія равнодушной природы. XIV. Утро; надежда; счастье влюбленныхъ. XV. Финалъ: праздничное ликованіе, мелодія островитянъ.

тами звуковой красочности, энергичнаго и неожиданнаго, звучнаго, какъ металлъ. Это—старинный «героическій стихъ» (heroic verse) Спенсера, только что использованный Байрономъ въ «Бронзовомъ Вѣкѣ»,—стихъ вмѣстительный, отнюдь не исключающій тона шутки и въ особенности сатиры, но вообще приподнятый, удобный для лирическихъ подъемовъ и риторической пышности, могущій быть то гіератическимъ, то—качество важное для защиты точки зрѣнія государственной—въ мѣру оффиціальнымъ. Въ своей совокупности все вышеприведенное служитъ достаточнымъ оправданіемъ той самооцѣнки, какую мы находимъ въ упомянутомъ письмѣ Байрона къ Ханту, гдѣ онъ говоритъ, что пишетъ нѣчто высшее обычнаго уровня журнальной поэзіи и что въ «Островѣ» будутъ мѣста отнюдь не банальныя («uncommon places»).

Говоря объ отдѣльныхъ «мѣстахъ» поэмы, привлекающихъ вниманіе своею необычною красотой, нельзя не отмѣтить значенія «Острова», какъ одной изъ главныхъ сокровищницъ мистико-философскихъ прозрѣній, характерныхъ для поздней поры Байронова творчества. Источникомъ этой метафизики должно признать преимущественнно Шелли *).

---

*) Это съ убѣдительностью раскрыто въ диссертаціи Гиллардона. Послѣдній указываетъ на пантеистическую лирику 16-ой главы II-й пѣсни (сопоставляя это мѣсто съ 89 строфой III-ей пѣсни «Гарольда» и съ «Королевой Мабъ» Шелли I, 264 сл.) и на мистику экстазовъ любви, дающей на землѣ предвкушеніе потустороннней жизни («и ихъ экстазы — смерть»...—II, 6), — чему прямо соотвѣтствуютъ въ сочиненіяхъ Шелли ст. 1123 и сл. «Розалинды и Елены» и ст. 169 и сл. «Эпипсихидіона». (Heinrich Gillardon, Shelley's Einwirkung auf Byron. Karlsruhe 1898. S. 16; 50 ff.).

Міросозерцаніе Байрона, поскольку оно сказалось въ «Островѣ», тѣмъ не менѣе, вовсе не тожественно съ шелліанствомъ или спинозизмомъ. Религіозная настроенность, въ смыслѣ тяготѣнія къ христіанству, несомнѣнно чувствуется наряду со всегдашнимъ скептицизмомъ поэта. Такъ, онъ энергически подкрѣпляетъ свою мораль инстанціей небеснаго суда, но вмѣстѣ обнаруживаетъ какъ бы неувѣренность въ вопросѣ о посмертныхъ судьбахъ человѣка, и болѣе чѣмъ загадочнымъ представляется ему общій смыслъ міровой смѣны возникновеній и уничтоженій («мы умираемъ, какъ умрутъ міры, чтобы на развалинахъ ихъ паденія поднялся и торжествовалъ нѣкій Духъ»). Преобладающимъ, однако, и наиболѣе роднымъ Байрону въ этотъ періодъ настроеніемъ является мистика самозабвенія въ міробъемлющемъ восторгѣ (—сама любовь только путь къ этимъ верховнымъ переживаніямъ, наряду съ аскезой святого подвижника)—и блаженная утрата своего личнаго, тѣснаго *я* въ божественномъ единствѣ расширеннаго, вселенскаго *Я*: тогда—«впервые въ насъ *Я* лучшее свободно»; тогда природа становится царствомъ этого новаго *Я* въ человѣкѣ, а любовь (Эросъ Платона)—его престоломъ («all Nature is his realm, and Love his throne»,—II, 16).

Къ выше раскрытымъ элементамъ эстетическаго дѣйствія присоединяются два другихъ, чтобы сдѣлать музыку и грезу «Острова» равно проникновенными и плѣнительными: подлинные отголоски туземныхъ напѣвовъ, непосредственно сближающіе насъ съ оргійными восторгами дѣтей дубравы и моря, съ ихъ культомъ отшедшихъ героевъ и воинствующаго героизма,—и отголоски мірового миѳа объ исчезновеніи героя въ

волнахъ морскихъ, его чудесномъ пребываніи въ подводныхъ обителяхъ и побѣдномъ возвратѣ изъ пучины, благодаря покровительству нѣжной богини моря.

Пѣсни островитянъ, не безынтересныя для изслѣдователя религіи, обряда и обычая *), не придуманы Байрономъ, — онѣ заимствованы изъ достовѣрныхъ записей. Эпизодъ пребыванія влюбленныхъ въ пещерѣ, не доступной иначе какъ чрезъ потайной, подъ поверхностью моря скрытый ходъ,—построенъ на данныхъ мѣстнаго островного преданія, являющихъ несомнѣнныя черты переродившагося въ легенду миѳа. Знакомый съ исторіей миѳовъ не усомнится въ томъ, что князь, принятый дружинниками за призракъ при неожиданномъ появленіи своемъ изъ волнъ, долго та-

---

*) Такъ, эти пѣсни живо рисуютъ, прежде всего, культъ умершихъ, культъ героевъ. На ихъ могилахъ пышнѣе растительность: они—плодоносныя, подающія изобиліе злаковъ, благотворящія живымъ хтоническія силы. Болотру соотвѣтствуетъ, повидимому, Элисію грековъ. Пиршественная вечеря сопровождаетъ молитву героямъ; участники воспроизводятъ обрядовымъ пиромъ блаженную трапезу предковъ-духовъ въ мірѣ загробномъ. Кажется, что веселое купаніе въ морѣ имѣетъ цѣлью очищеніе вступившихъ въ общеніе съ мертвыми: такъ мисты въ Элевсинѣ выходили „къ морю“. Увѣнчаніе цвѣтами, собранными на могилахъ, имѣетъ магическое значеніе, ясно выраженное: цвѣты являются проводниками героической силы, сообщаемой живымъ отшедшими и благорасположенными къ нимъ «сильными». Пляска при факелахъ носитъ воинственно-экстатическій характеръ и служитъ продолженіемъ обряда. Женщины, участвующія въ празднествѣ, повидимому, также исполняютъ функціи религіозныя. Любопытно смутное упоминаніе о веселомъ Лику, населенномъ какъ бы обособленными станами женщинъ—жрицъ любви, вакханокъ или нимфъ.

ившихъ его отъ міра, и его спутница, сочтенная ими за одну изъ богинь океана, суть только личины первоначальныхъ реальностей народнаго вѣрованія—истиннаго героя, или бога, и истинной морской богини. Передъ нами, въ затемненномъ варіантѣ сказанія—вездѣсущій «Taucher» всемірнаго миѳотворчества, знакомый грекамъ, какъ Діонисъ, спасающійся отъ преслѣдованія на лоно Ѳетиды, или какъ Ѳесей, ныряющій въ море за вѣнцомъ Амфитриты,—новгородцамъ, какъ Садко, богатый гость.

О «ЦЫГАНАХЪ» ПУШКИНА.

I.

Мысль большого лироэпическаго стихотворенія, сопоставляющаго мирную вольность полудикихъ кочевій, величавую въ своемъ смиреніи, невинную и радостную въ первобытной простотѣ и безпечной нищетѣ своей, но ужасающую «сына городовъ», который «для себя лишь хочетъ воли», самою своею безусловностью,—съ байроническимъ мятежомъ своеначальной личности противъ общественнаго начала, равно съ нею несовмѣстимаго въ органически бытовыхъ, какъ и въ искусственно осложненныхъ формахъ общежитія,—мысль стихотворенія, которое бы музыкально сплело обѣ эти темы и обострило ихъ противорѣчіе до трагическаго конфликта «роковыхъ страстей», свободно развивающихся въ обѣихъ сферахъ по присущему каждой изъ нихъ внутреннему закону,—эта общая идея болѣе или менѣе смутно или отчетливо предносилась Пушкину, быть можетъ, уже въ послѣднюю пору его пребыванія въ Бессарабіи; но утверждать, что онъ покинулъ Кишиневъ съ готовымъ замысломъ «Цыганъ» или хотя бы съ пер-

выми и отрывочными опытами его осуществленія въ словѣ—мы не имѣемъ твердаго основанія.

Установлено, что поэма «Цыганы», являющая торжество таланта уже возмужалаго, создавалась поэтомъ въ Одессѣ, въ началѣ 1824 года, или уже ранѣе, но совершенно созрѣла въ столь благотворномъ для его художественнаго творчества уединеніи села Михайловскаго, гдѣ онъ закончилъ ее 10 октября 1824 года. Изъ связи письма къ кн. П. Вяземскому, въ которомъ поэтъ сообщаетъ другу: «сегодня кончилъ поэму *Цыганы*,—только что кончилъ», мы видимъ, что это завершеніе потребовало еще значительной и пристальной работы, а также, что работа эта не была только трудомъ послѣдней редакціи, но и созданіемъ ненаписанныхъ дотолѣ частей произведенія *). Тѣмъ не менѣе, поэтическій матеріалъ, положенный въ основу «Цыганъ», былъ однимъ изъ пріобрѣтеній кишиневскаго періода.

II.

Извѣстно, что вниманіе Пушкина въ Кишиневѣ съ живостью устремлялось на все, что дѣлалось ему непосредственно доступнымъ изъ области этнографическихъ наблюденій и, въ частности, изъ народной поэзіи племенъ, съ коими прямо или косвенно знакомила его мѣстность и сближала среда **). Такъ, на ряду съ южнославянскими пѣснями, которыя поэтъ при любомъ представившемся случаѣ записывалъ, онъ

*) „Переписка", акад. изд. подъ ред. Саитова, № 98.

**) Незеленовъ, „А. С. Пушкинъ, ист.-лит. изслѣд.". Спб. 1903, стр. 135.

переложилъ двѣ румынскія: осенью 1820 г.—пѣсню, услышанную имъ отъ молдаванки Маріулы (Маріолицы, или Маргёлы), прислуживавшей въ одномъ кишиневскомъ трактирѣ,—«Черную Шаль»; позднѣе—хору «Ардима, фриджима», исполнявшуюся капеллой дворовыхъ цыганъ, «лаутарей», въ одномъ изъ кишиневскихъ боярскихъ домовъ *). Эта хора, вольно, но съ приблизительнымъ сохраненіемъ стихотворнаго размѣра пересказанная Пушкинымъ, была включена имъ въ задуманную поэму и оказалась въ ней «Пѣснею Земфиры».

Намъ кажется, что именно эта молдаванская хора была зерномъ, изъ котораго выросла поэма, зародышемъ лирическаго одушевленія и драматическаго паѳоса, естественно раскрывшихся въ дѣйствіи, которое только произволъ художника, или — точнѣе — его вкусъ къ пріемамъ Байрона, облекъ въ форму романтическаго эпоса, тогда какъ по существу этотъ эпосъ остается лирическою драмой. Хора представила воображенію поэта характеръ Земфиры и съ нимъ вмѣстѣ всю пламенную страстность полудикаго народа въ ея вольнолюбивой безудержности и роковой неукротимости. Прибавимъ, что впечатлѣніе хоровой поддержки и общности лирическаго энтузіазма должно было предопредѣлить съ самаго начала важнѣйшую особенность поэмы: ея, напоминающую древнія трагедіи, скрытую хорическую структуру, сказавшуюся

*) А. И. Яцимирскій, „Черная Шаль Пушкина и рум. пѣсня". (Изв. Отд. рус. яз. и слов. Имп. Ак. Наукъ, т. XI, 1906, кн. 4, стр. 372 сл.).—Срв. его же „Пѣсня Земфиры и цыг. хора" (ibid., IV, кн., I, стр. 301 сл.).

въ противопоставленіи уединенной воли и судьбы героя внутренне согласному и потому столь цѣльному и незыблемому нравственному міропониманію и верховному суду свободной общины.

III.

Этимъ первоначальнымъ внушеніемъ объясняется, на нашъ взглядъ, легко замѣтная односторонность поэмы въ изображеніи страстей бродячаго племени, мятежность которыхъ является въ ней какъ бы удѣломъ однѣхъ женщинъ: кажется, будто въ этомъ раю первобытной гармоніи нарушеніе равновѣсія живыхъ силъ возникаетъ не иначе, какъ по винѣ извѣчно той же древней Евы или Пандоры. Основнымъ въ цыганской стихіи Пушкинъ воспринялъ именно женскій типъ и его же сдѣлалъ носителемъ болѣе или менѣе выявившагося въ кочевой и соборной жизни индивидуальнаго начала, предоставивъ, изъ обоихъ мужескихъ представителей цыганства, одному (молодому Цыгану) роль формально и внутренне второстепенную, другому (старику)—роль какъ бы предводителя хора, почтенный санъ мудраго соборною мудростью выразителя началъ общиннаго, сверхличнаго сознанія. Этотъ основной женскій типъ сочетался въ фантазіи поэта съ глубоко женственнымъ и музыкальнымъ именемъ: Маріула.

Кто бы ни была знакомая Пушкину носительница этого имени—дѣвушка изъ «Зеленаго Трактира», или дочь табора, съ которымъ нѣсколько дней странствовалъ Пушкинъ, какъ потомъ вспоминалъ самъ, по

Буджакской степи *), или, наконецъ, ни та ни другая,—важно единственно то, что синтетическій типъ Цыганки сроднился для поэта съ этимъ звукомъ: Маріулой окрестилъ онъ мать Земфиры, очерченную въ разсказѣ стараго Цыгана почти съ большею яркостью, чѣмъ съ какою выступаетъ характеръ главной героини изъ самого дѣйствія; и стихи поэмы, предшествующіе заключительному трагическому аккорду о всеобщей неизбѣжности «роковыхъ страстей» и о власти «судебъ», отъ которыхъ «защиты нѣтъ», опять воспроизводятъ, какъ мелодическій лейтмотивъ, основныя созвучія, пустынныя, унылыя и страстныя:

Въ походахъ медленныхъ любилъ
Ихъ пѣсенъ радостные гулы,
И долго милой Маріулы
Я имя нѣжное твердилъ.

Эти звуки, полные и гулкіе, какъ отголоски кочевій въ покрытыхъ сѣдыми волнами ковыля раздольяхъ, грустные какъ развѣваемый по степи пепелъ безыменныхъ древнихъ селищъ или тѣхъ костровъ случайнаго становья, которые много лѣтъ спустя наводили на поэта сладкую тоску старинныхъ воспоминаній, приближаютъ насъ къ таинственной колыбели музыкальнаго развитія поэмы, обличаютъ первое чисто звуковое зараженіе пѣвца лирическою стихіей бродячей вольности, умѣю-

---

*) Хотя Вельтманъ въ своихъ Воспоминаніяхъ и увѣряетъ, что „посреди таборовъ нѣтъ женщинъ, подобныхъ Земфирѣ".— Мнѣнія объ обстоятельствахъ возникновенія поэмы разсмотрѣны въ статьѣ г. Яцимирскаго „Пушкинъ въ Бессарабіи". („Библ. Великихъ Писателей (ред. Венгерова)—Пушкинъ", т. II, стр. 171 и сл.).

щей радостно дышать, дерзать, любя, даже до смерти, и покорствовать смиренномудро. Фонетика мелодическаго стихотворенія обнаруживаетъ какъ бы предпочтеніе гласнаго звука *у*, то глухого и задумчиваго, уходящаго въ былое и минувшее, то колоритно-дикаго, то знойнаго и узывно-унылаго; смуглая окраска этого звука или выдвигается въ риѳмѣ, или усиливается оттѣнками окружающихъ его гласныхъ сочетаній и аллитераціями согласныхъ; и вся эта живопись звуковъ, смутно и безсознательно почувствованная уже современниками Пушкина *), могущественно способствовала установленію ихъ мнѣнія объ особенной, магической напѣвности новаго творенія, изумившей даже тѣхъ, которые еще такъ недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой пѣсни о садахъ Бахчисарая **).

---

*) Срв. Библ. для Чтенія 1840 г. т. 39 (Зелинскій, Крит. Лит. о Пушк., изд. 2, IV, стр. 149): „Звучные стихи П. достигли въ *Цыганахъ* высшей степени развитія. Они исполнены невыразимой мелодіи; отъ нихъ дышетъ и вѣетъ какой то обворожительной музыкой".

**) Уже и начинается поэма со звуковъ: „Цыганы *шумною* толпой по Бессарабіи *кочуютъ*; — — — *ночуютъ*". И пѣсня, о которой мы говоримъ,—со звуковъ: „Старый *мужъ*, грозный *мужъ*"... Риѳмы: „гула", „блеснула", „Кагула"—отвѣчаютъ основному звуку: „Маріула". Для дальнѣйшаго подтвержденія нашего общаго наблюденія ограничимся простыми цитатами нѣсколькихъ мѣстъ поэмы:

Уныло юноша глядѣлъ
На опустѣлую равнину,
И грусти тайную причину

IV.

Этотъ музыкальный запасъ лирической энергіи былъ одновременно удвоенъ инымъ по своему почти религіозному оттѣнку, но родственнымъ по существу настроеніемъ, породившимъ какъ стихотвореніе: «Въ чужбинѣ свято наблюдаю», такъ и другое, вошедшее въ составъ поэмы: «Птичка Божія не знаетъ»... Поэта умиляетъ участь птицъ небесныхъ, не сѣющихъ, не жнущихъ, празднующихъ вѣчный праздникъ безпеч-

---

Истолковать себѣ не смѣлъ.
— *Могильный гулъ*, хвалебный гласъ,
Изъ рода въ роды *звукъ бѣгущій*,
Или подъ сѣнью *дымной кущи*
Цыгана дикаго разсказъ...
— *Кочуя* на степяхъ *Кагула*...
— Ахъ, я не вѣрю *ничему:*
Ни снамъ, ни сладкимъ увѣреньямъ,
Ни даже *сердцу твоему*.
— *Утѣшься, другъ;* она дитя.
Твое *унынье безразсудно:*
Ты *любишь* горестно и *трудно*,
А сердце женское *шутя*.
Взгляни: подъ отдаленнымъ сводомъ
Гуляетъ вольная *луна* ..
— Ахъ, быстро молодость моя
Звѣздой *падучею мелькнула!*
Но ты, пора любви, *минула*
Еще быстрѣе; только годъ
Меня *любила Маріула*.
Однажды, близь *Кагульскихъ* водъ
Мы *чуждый* таборъ повстрѣчали.—
Ушла за ними *Маріула*,
Я мирно спалъ; заря *блеснула*,

ной радости; это чувство сладостно миритъ его съ міромъ и Божествомъ; самъ онъ выпускаетъ изъ клѣтки плѣнную птичку, согласуя свою душу съ небеснымъ закономъ вольности и дорожа волею каждаго отдѣльнаго творенія Божія. Съ какимъ-то ясновидѣніемъ почувствовалъ онъ, при созданіи второго

Проснулся я: подруги нѣтъ!
Ищу, зову—пропалъ и слѣдъ...
— *Клянусь*, и тутъ моя нога
Не пощадила бы злодѣя;
Я въ волны моря, не блѣднѣя,
И беззащитнаго бъ *толкнулъ;*
Внезапный *ужасъ пробужденья*
Свирѣпымъ смѣхомъ *упрекнулъ*,
И долго мнѣ его паденья
Смѣшонъ и сладокъ *былъ бы гулъ.*
— Нѣтъ, полно! не *боюсь* тебя,
Твои *угрозы* презираю,
Твое *убійство* проклинаю.—
Умри жъ и ты! *Умру любя.*
— Или подъ *юртой* остяка,
Въ *глухой* разсѣлинѣ *утеса...*

Прибавимъ къ этимъ выдержкамъ весь эпилогъ, собирающій основные элементы поэтической гармоніи цѣлаго творенія отъ музыкальнаго представленія „*туманности*“ воспоминаній, черезъ глухіе отголоски бранныхъ „*гуловъ*“, до сладостной меланхоліи звука „*Маріула*“, чтобы завершиться созвучіемъ трагическаго ужаса, которыми дышатъ послѣднія строки:

И подъ издранными шатрами
Живутъ мучительные сны.
И ваши сѣни кочевыя
Въ *пустыняхъ* не спаслись отъ бѣдъ,
И *всюду* страсти роковыя,
И отъ *судебъ* защиты нѣтъ.

изъ названныхъ стихотвореній, всю живую прелесть и мудрую святость невинно-беззаботной, младенчески довѣрчивой къ природѣ и Богу, бездомной, нищей, легкой свободы.

Дохнулъ ли уже самъ поэтъ вольнымъ воздухомъ кочевій или потому и пошелъ дохнуть имъ, что вдохновенно воскресло въ его такъ часто омраченной душѣ еще и это «видѣнье первоначальныхъ чистыхъ дней»,— во всякомъ случаѣ настроеніе «Птички» обращаетъ насъ къ той порѣ 1822 или концу 1821 года, когда Пушкинъ незначительнымъ въ прагматической связи его біографіи, но серьезнымъ по внутреннему опыту личнымъ переживаніемъ могъ измѣрить глубину пропасти, раздѣляющей его байроническое свободолюбіе отъ естественной вольности дѣтей природы.

Если своему поэтическому бѣглецу отъ закона, сдружившемуся съ цыганскимъ таборомъ, поэтъ даетъ свое имя въ цыганской его формѣ, не свидѣтельствуетъ ли это о сравненіи двухъ нравственныхъ идеаловъ, которое предстало поэту, во время его кочевыхъ досуговъ и ночлеговъ «подъ издранными шатрами», какъ острый вопросъ личной душевной жизни? И если изображеніе цыганъ въ поэмѣ «Цыганы» кажется идеализованнымъ, несмотря на то, что трезвость безошибочнаго наблюдателя, какимъ былъ Пушкинъ, не вполнѣ измѣняетъ ему даже здѣсь, то, помимо романтической условности поэтическаго рода, имъ избраннаго, нельзя въ этой идеализаціи не усмотрѣть психологическаго момента нравственной самопровѣрки, при которой положительныя стороны предмета, служащаго мѣриломъ, могли естественно представиться наблюденію съ большею яркостью и существенностью,

а несовершенства—показаться случайными и не отличительными признаками; что̀, несомнѣнно, было лишь благопріятно въ эстетическомъ отношеніи для творенія, задуманнаго въ грандіозно-простомъ, обобщающемъ стилѣ.

V.

Итакъ, мы различаемъ въ «Цыганахъ» Пушкина три формаціи, послѣдовательное наслоеніе которыхъ, несмотря на художественную законченность произведенія, внимательному взгляду выдаетъ постепенность его вызрѣванія и хранитъ отпечатокъ моментовъ душевнаго роста художника; такъ что разбираемая поэма не можетъ быть признана непосредственнымъ и внезапнымъ, а потому и внутренне цѣльнымъ изліяніемъ, твореніемъ «aus einem Gusse».

Первою формаціей, итогомъ поэтическихъ переживаній кишиневскаго періода, мы считаемъ первоначальное лирическое настроеніе, обусловившее всю музыкальную стихію поэмы, ея паѳосъ безпечной вольности, при совершенномъ согласіи хорового начала съ началомъ личнымъ, и, наконецъ, трагическое чувство роковой отчужденности индивидуалиста-мятежника, скитальца Каина, отъ этой естественной гармоніи обоихъ началъ. Второю формаціей, пріобрѣтеніемъ одесскаго періода, въ который дано было Пушкину изжить, въ принципѣ, свой байронизмъ до конца, мы признаемъ все описательное и романтически повѣствовательное въ поэмѣ, все, что обличаетъ въ ней общую зависимость пушкинской Музы отъ Музы Байрона. Третью формацію составляютъ элементы, въ которыхъ сказы-

вается преодолѣніе Байрона и—мы сказали бы—торжество хора надъ утвержденіемъ уединенной воли: слѣдовательно, по преимуществу сцена какъ бы хорового суда надъ Алеко въ формѣ заключительной рѣчи стараго Цыгана, какъ и эпилогъ поэмы, своими послѣдними строками, похожими на хоровыя заключенія греческихъ трагедій, сообщающій цѣлому резонансъ древней трагедіи рока. Сюда же, по нѣкоторымъ внутреннимъ и внѣшнимъ признакамъ, склонны мы отнести и отступленіе объ изгнаніи Овидія.

Разсказъ объ Овидіи понадобился Пушкину въ экономіи поэмы не только какъ дорогой ему лично лирическій мотивъ, или какъ элегическое украшеніе, мечтательная колоритность котораго усиливаетъ настроеніе пустыни и ея младенческихъ обитателей, для коихъ столѣтья—годы, и годы—вѣка, но и для характеристики стараго Цыгана, хорега и корифея общины, которому именно этотъ разсказъ, во всемъ предшествующемъ сценѣ «суда» теченіи поэмы, придаетъ черты какой-то библейской важности и вмѣстѣ младенческой ясности духа. Разсказъ выдержанъ въ родѣ, согласномъ съ заключительною рѣчью старца, тогда какъ его реплики въ бесѣдѣ съ Алеко о невѣрности женской и о любовной ревности, несмотря на ихъ возвышенную прелесть и кроткую мудрость, все еще не содержатъ безусловнаго осужденія всякаго насилія, себялюбивой мстительности и деспотизма. Стиль разсказа, совершенно соотвѣтствующій концу поэмы, различается отъ стиля окружающихъ частей своею безыскусственной народностью, простотой и спокойствіемъ, свойственными просвѣтленному познанію вещей, мало того—какимъ-то прикровеннымъ гіератиз-

момъ, вспыхивающимъ въ выраженіяхъ чисто библейскихъ (какъ: «имѣлъ онъ пѣсенъ дивный даръ и голосъ, шуму водъ подобный»).

Эту третью формацію въ образованіи поэмы мы въ правѣ отнести къ тому времени, когда поэтъ уединяется въ селѣ Михайловскомъ и одновременно работаетъ, кромѣ «Онѣгина», надъ завершеніемъ «Цыганъ» и первыми сценами «Бориса Годунова». Хронологическая близость этого завершенія въ эпохѣ созданія 4-ой сцены «Годунова» (сцены въ Чудовомъ монастырѣ) позволяетъ намъ осмыслить внутреннюю связь, объединяющую первый замыселъ лѣтописца съ окончательнымъ поворотомъ поэмы къ преодолѣнію байроническаго индивидуализма. Связь дана основнымъ настроеніемъ, овладѣвшимъ душою поэта въ первую пору его заточенія: это было настроеніе духовнаго трезвенія и смиренномудрой отрѣшенности. И слова, набросанныя въ черновой рукописи сцены между Пименомъ и Григоріемъ: «приближаюсь къ тому времени, когда перестало земное быть для меня занимательнымъ» *), кажутся намъ не только помѣтой, опредѣляющей планъ изображенія личности лѣтописца, но на половину лирическимъ изліяніемъ, автобіографической вѣхой, оставленной художникомъ посреди матеріаловъ его творчества. Такъ, между старымъ Цыганомъ и Пименомъ установляется прямое отношеніе, объясняющее не только общія внутреннія особенности того и другого характера, но и замѣтную родственность художественной манеры въ ихъ поэтической обрисовкѣ и словесномъ воплощеніи.

---

*) Анненковъ, Матеріалы (стр. 141, 143).

VI.

Поэма была закончена. Ея завершенію поэтъ посвятилъ много творческаго жара и художнической сосредоточенности. Онъ создалъ наиболѣе зрѣлое изъ большихъ произведеній, дотолѣ имъ написанныхъ. Взыскательный художникъ могъ быть доволенъ; и мощно растущему самосознанію поэта были открыты и величіе его замысла, превосходящаго своей глубиной все прежде завершенное, и гармоническое осуществленіе задуманнаго. Но въ то же время поэма была переходомъ отъ прежняго къ чему-то новому и еще не вполнѣ выясненному ни для самого поэта, ни, въ особенности, для тѣхъ, кому онъ пѣлъ. Между тѣмъ, Пушкинъ привыкъ нравиться, и казаться себѣ самому общепонятнымъ, для всѣхъ безусловно вразумительнымъ. Онъ могъ жаловаться на холодность толпы, на ея неспособность раздѣлять его лирическій пылъ, его священный восторгъ. Но, по завершеніи «Цыганъ», онъ впервые оказался не до конца понятнымъ себѣ самому.

Дѣло шло не о лирической настроенности, а о нѣкоторомъ внутреннемъ кризисѣ и поворотѣ, существо котораго было непостижимо, неясно самому тому, кто превыше всего цѣнилъ и любилъ живую ясность. Онъ словно куда-то позвалъ, но самъ не зналъ—куда. Не прочь ли отъ «жизни», отъ воплощенной дѣйствительности конкретныхъ людей и наличныхъ, реальныхъ условій существованія? Художникъ, принимающій трагедію только какъ художникъ — не какъ человѣкъ, привелъ къ общей трагической антиноміи

запросовъ правой жизни, которая должна быть, но которой нѣтъ, и законовъ жизни не должной, но осуществленной; любовникъ ясной красоты заблудился въ туманномъ и какъ бы только мечтательномъ. Отъ байронизма, который былъ оживленъ для Пушкина кровью страсти и ярокъ кровью убійства, не ступилъ ли онъ самъ въ отвлеченный міръ Ленскаго, который не несправедливо осудилъ *)?

Пушкинъ чувствовалъ, что расколъ его съ Байрономъ—уже совершившееся внутреннее событіе, и вмѣстѣ не зналъ, почему откололся (какъ не зналъ до конца, и отъ чего откололся), ни куда идти. Его успѣхъ тѣсно былъ связанъ съ увлеченіемъ современниковъ Музою Байрона, или, точнѣе, ослѣпительнымъ и дерзкимъ ея уборомъ. Скоро, правда, художникъ опережая толпу, опредѣленно узналъ, куда идти: въ народность, въ старину, въ живую, данную дѣйствительность, «ins volle Menschenleben». Но высшіе, чѣмъ само художество, запросы вѣщаго поэта остались неразрѣшенными; едва забрезжило, подсказанное пророчественнымъ вдохновеніемъ, нѣчто далекое и чистое, какая-то религія въ глубинѣ зримаго міра; но далекій, полу-разслышанный и все-же настойчивый

---

*) Выраженіе этого недоумѣнія мы находимъ и въ современной поэту критикѣ. П. Кирѣевскій пишетъ въ „Моск. Вѣстникѣ“ 1828 г. (Зелинскій, Крит. лит. о Пушкинѣ, изд. 3, II, стр. 132): „Подумаешь, авторъ хотѣлъ представить золотой вѣкъ, гдѣ люди справедливы, не зная законовъ,—гдѣ все свободно, но ничто не нарушаетъ общей гармоніи... Цыганскій бытъ завлекаетъ сначала нашу мечту, но, при первомъ покушеніи присвоить его нашему воображенію, разлетается въ ничто, какъ туманы Ледовитаго моря“.

призывъ породилъ только случайные отклики поэта-эхо, пугливое и безплодное желаніе исправиться и остепениться, въ смыслѣ подчиненія своего геніальнаго произвола и мятежа человѣческимъ и признаннымъ нормамъ, да мгновенія душевнаго ужаса, когда безмолвное воспоминаніе медленно развиваетъ предъ человѣкомъ, въ пустынѣ глухой полночи, свой длинный свитокъ.

Смутная тревога и странная неувѣренность овладѣли Пушкинымъ настолько, что кажется, будто онъ боится за свою новую поэму; онъ не только отлагаетъ ея обнародованіе, но избѣгаетъ и друзьямъ сообщать ее иначе, какъ въ отрывкахъ *). Вскорѣ, однако, ему

---

*) Переписка (ред. Саитова) №№ 121, 124.—25 января 1828 г. Пушкинъ пишетъ Вяземскому (Переписка № 122): „Я, кажется, писалъ тебѣ, что мои *Цыганы* никуда не годятся; не вѣрь — я совралъ — ты будешь ими очень доволенъ". Въ концѣ января Бестужеву (№ 125): „Рылѣевъ доставитъ тебѣ моихъ *Цыгановъ*. Пожури моего брата, зато что онъ не сдержалъ своего слова: я не хотѣлъ, чтобы эта поэма извѣстна была раньше времени. Теперь нечего дѣлать: принужденъ ее напечатать, пока не растаскаютъ ее по клочкамъ". Въ февралѣ 1825 г. Рылѣевъ благодаритъ Пушкина за „прелестный" отрывокъ изъ „Цыганъ" и совѣтуетъ поспѣшить изданіемъ неизвѣстной публикѣ, но уже нашумѣвшей и нетерпѣливо ожидаемой поэмы (Переписка № 127). И тогда же Пушкинъ обѣщаетъ брату Льву (№ 128): „*Цыгановъ*, нечего дѣлать, перепишу и пришлю къ вамъ, а вы ихъ тисните". А 19 февраля упрекаетъ Муханова, въ письмѣ къ Вяземскому (№ 130): „Онъ безъ спросу взялъ у меня начало *Цыгановъ* и распустилъ его по свѣту. Варваръ! Вѣдь это кровь моя, вѣдь это деньги! Теперь я долженъ *Цыгановъ* распечатать, а вовсе не во время". Все же поэтъ медлитъ, и Рылѣевъ въ мартѣ торопитъ его (№ 136). Въ апрѣлѣ (№ 152) онъ же сообщаетъ впечатлѣнія отъ прочтенной Л. С. Пушкинымъ поэмы; Рылѣевъ слышитъ ее

представилась возможность убѣдиться, что его высшія и ему самому еще не выяснившіяся стремленія непоняты въ такой мѣрѣ, которая обезпечивала ему полную безопасность разоблаченія его поэтической работы. Молва о необычайной красотѣ послѣдняго законченнаго имъ произведенія упредила самое появленіе его въ свѣтъ; то, что стало изъ поэмы общеизвѣстнымъ, окончательно упрочило эту славу; отзывы друзей были восклицаніями восторга; новое и сомнительное въ смѣломъ и вѣщемъ твореніи вовсе не было замѣчено. Въ маѣ 1825 г. Жуковскій пишетъ въ Михайловское: «Я ничего не знаю совершеннѣе по слогу твоихъ *Цыганъ*. Но, милый другъ, какая цѣль? Скажи, чего ты хочешь отъ своего генія? Какую память хочешь оставить о себѣ отечеству, которому такъ нужно высокое? Какъ жаль, что мы розно». На что Пушкинъ съ естественною досадою отвѣчаетъ правымъ провозглашеніемъ автономіи искусства, единственно умѣстнымъ въ случаяхъ такой глухоты имѣющихъ уши слышать и не слышащихъ: «Ты спрашиваешь,

---

уже въ четвертый разъ; все, что онъ „придумалъ" въ смыслѣ критическихъ возраженій, сводится къ тому, что „характеръ Алеко нѣсколько униженъ", ибо приличнѣе ему быть, напримѣръ, кузнецомъ, чѣмъ водить медвѣдя; кромѣ того, Рылѣевъ усматриваетъ „небрежность" слога въ „началѣ" и осуждаетъ гіератическое „*рекъ*", вводящее заключительныя слова стараго Цыгана Въ „Полярной Звѣздѣ" появляется, наконецъ, отрывокъ поэмы, и въ маѣ Раевскій-сынъ пишетъ Пушкину (№ 159): „votre fragment — — est, peut-être, le tableau le plus animé, du coloris le plus brillant que j'aie jamais lu dans aucune langue", — убѣждая его дать въ руки публики все произведеніе

какая цѣль у *Цыгановъ*? Вотъ на! Цѣль поэзіи—поэзія... *Думы* Рылѣева и цѣлятъ, а все невпопадъ» *).

Тѣмъ не менѣе, Пушкинъ продолжаетъ оттягивать появленіе поэмы, которая, по его словамъ, ему «опротивѣла», потому что о ней заговорили **). Онъ стыдится ея предъ литературными консерваторами и классиками, но недоволенъ и восторгами романтиковъ, не различающихъ въ ней первой попытки высвобожденія изъ-подъ власти ходячихъ цѣнностей, штемпелеванныхъ фальшивою маркою «байронизма»; впрочемъ, и самъ не склоненъ почесть эту попытку удавшеюся — такъ неувѣренъ онъ въ своемъ новомъ словѣ — и не уважаетъ своего творенія, относя его къ категоріи модно-байроническихъ ***).

Въ 1827 году, наконецъ, поэма дѣлается достояніемъ публики, и вспыхиваетъ борьба критической мысли вокругъ новаго произведенія,—медленный процессъ усвоенія общественнымъ сознаніемъ высокаго поэтическаго завѣта. Этотъ процессъ обнимаетъ собою

---

*) Переписка №№ 162, 166. Срв. отзывъ Вяземскаго (ib. № 189): „Ты ничего жарче этого еще не сдѣлалъ... Это, кажется, полнѣйшее, совершеннѣйшее, оригинальнѣйшее твое твореніе".

**) Переписка № 206 (сентябрь 1825 г.). Правда, уже въ іюлѣ онъ поручилъ было представить поэму въ цензуру (№ 181).

***) 4 декабря 1825 г. (Переписка № 222). Пушкинъ пишетъ Катенину, классику, на его совѣтъ издать „Цыгановъ" (ib. № 218): „Мнѣ, право, совѣстно, что тебѣ такъ много наговорили о моихъ *Цыганахъ*. Это годится для публики, но тебѣ я надѣюсь представить что-нибудь болѣе достойное твоего вниманія". — Плетневу, въ мартѣ 1826 г., поэтъ предлагаетъ (Переп. № 242): „Знаешь ли? Ужъ если печатать что, такъ возьмемся за *Цыгановъ*... А то, всякій разъ, какъ я объ нихъ подумаю или прочту слово въ журн., у меня кровь портится".

періодъ русскаго духовнаго развитія отъ эпохи спора между романтиками и классиками до тѣхъ торжественныхъ дней, когда пророчествованіе Достоевскаго разоблачило впервые внутренній смыслъ вдохновеннаго творенія и въ образѣ, который былъ только поэтическимъ образомъ для поколѣній старѣйшихъ, открыло вѣщій символъ. Но задачею первой критики была начальная и поверхностная эстетическая оцѣнка «Цыганъ» и предварительное выясненіе вопроса о самобытности поэмы, о степени ея оригинальности или подражательности. Прежде всего, должно было рѣшить вопросъ о зависимости отъ Байрона: и раньше, чѣмъ мы разсмотримъ, какъ судили объ этомъ современники, намъ предлежитъ подвергнуть тотъ-же вопросъ особенному изслѣдованію, при помощи болѣе точныхъ результатовъ, добытыхъ новѣйшими изученіями.

VII.

Прикосновеніе къ поэзіи Байрона было нужно Пушкину для преодолѣнія, точнѣе—просто и только расширенія той идейной и формальной сферы культурныхъ интересовъ, эстетическихъ оцѣнокъ и умственныхъ предрасположеній, въ которой онъ воспитался и которая наиболѣе отвѣчала глубочайшимъ потребностямъ его личности; мы разумѣемъ французскій XVIII-ый вѣкъ.

Ясность, четкость и замкнутость образовъ, легкость, грація и веселость вымысла, опредѣлительность и подчасъ разсудочность мысли, любовь къ pointe, вѣрность преемственному канону формы, весь строй, вся мѣра, все остроуміе пушкинской поэзіи тѣсно свя-

заны съ этимъ духовнымъ наслѣдіемъ. За него держалось все, что было въ Пушкинѣ умственно консервативнаго; а былъ онъ по природѣ консерваторъ и лишь временно и какъ-бы случайно революціонеръ, въ какой бы области ни наблюдали мы его міросозерцаніе и самоопредѣленіе. Пушкинъ унаслѣдовалъ и пристрастіе вѣка, при концѣ котораго онъ родился, къ анекдоту. «Евгеній Онѣгинъ»—распространенный анекдотъ. Анекдотическая заостренность иногда обращается въ мораль, какъ въ томъ же «Онѣгинѣ». Методъ Пушкина, при созданіи большей части стихотвореній, французскій и «классическій»: Пушкинъ, именно какъ сынъ XVIII вѣка,—великій словесникъ, ибо убѣжденъ, что все въ поэзіи разрѣшимо словесно. Изъ полнаго отсутствія сомнѣній въ адэкватности слова проистекаетъ живая смѣлость простодушной живописи. Часто кажется, что поэтъ вовсе не подозрѣваетъ оттѣнковъ и осложненій. Что значатъ эти очень простыя и скупыя слова и очень обычные, почти неестественно здоровые и румяные эпитеты?—непремѣнно ли преодолѣніе внутренняго избытка? И подчасъ какъ-то жутко становится отъ пушкинской ясности, отъ пушкинской быстроты. Мы думали: ars longa; но у него искусство—ars brevis. Такова моцартовская сторона его генія, взлелѣянная преданіемъ XVIII-го столѣтія, и именно французскимъ преданіемъ; не даромъ юноша Пушкинъ съ увлеченіемъ хвалитъ Вольтэра-поэта.

Но отъ односторонняго вліянія этихъ воспоминаній нужно было освободиться; и такъ какъ нѣмецкая поэзія была Пушкину въ общемъ чужда, онъ естественно искалъ приблизиться къ пониманію своего времени и

«стать съ вѣкомъ наравнѣ» чрезъ посредство поэзіи англійской; а здѣсь неизбѣжно было ему встрѣтиться съ общимъ «властителемъ думъ» эпохи—съ Байрономъ. Онъ не замедлилъ стать, отвлеченно и поверхностно, мятежникомъ, простирая свое рвеніе до «уроковъ чистаго аѳеизма» и увлеченія гетеріей; но подлиннаго содержанія «міровой скорби» усвоить себѣ не могъ. Зато нарядилъ своихъ героевъ въ байроническій и восточный костюмъ и, если не сумѣлъ вдохнуть въ нихъ истинное дерзновеніе, все-же сдѣлалъ ихъ и несчастными, и гордыми. Важнѣе было, однако, при этомъ прикосновеніи къ міру Байрона, расширеніе внѣшне-поэтическаго діапазона, обогащеніе чисто техническое. Байронъ открылъ Пушкину-художнику много формальныхъ средствъ и пріемовъ, новый ритмъ лирическаго и эпическаго движенія въ ходѣ повѣствованія и въ теченіи рѣчи. Нашъ поэтъ подражаетъ ему и въ обрисовкѣ лицъ и положеній, и въ стилѣ описаній, въ отступленіяхъ и переходахъ, въ паузахъ и позахъ. Формальное изученіе Байрона должно было смѣниться преимущественнымъ изученіемъ Шекспира; но Пушкинъ не терялъ пріобрѣтеннаго; истиннымъ же пріобрѣтеніемъ для него всегда было только формальное, только канонъ стиля, въ наиболѣе широкомъ значеніи этого слова. Ибо, когда говорятъ о способности Пушкина «перевоплощаться» подобно Протею, не учитываютъ обычно того обстоятельства, что, отражая чуждыя сферы духа, онъ неизмѣнно уменьшаетъ содержаніе отражаемой идеи, въ совершенствѣ воссоздавая законъ ея воплощенія, ея поэтическую форму.

VIII.

Другимъ средствомъ выйти въ XIX вѣкъ изъ родныхъ граней XVIII-го вѣка было пріобщеніе къ исканіямъ самой французской мысли; и здѣсь особенное значеніе пріобрѣтаетъ въ развитіи пушкинской поэзіи Шатобріанъ, на вліяніе котораго было въ новѣйшей критической литературѣ о Пушкинѣ съ энергіей указано *).

Но высоко цѣнимый Пушкинымъ родоначальникъ французскаго романтизма не былъ стихотворцемъ, и потому прямое воздѣйствіе его на Пушкина труднѣе уловить и опредѣлить, чѣмъ воздѣйствіе Байрона. Поскольку Пушкинъ подчинялся чужому вліянію, онъ познавалъ новый законъ поэтической формы, новый ладъ и строй пѣсенъ. Идейное содержаніе твореній, служившихъ ему образцами, не раздѣлялось въ его воспріятіи отъ ихъ словеснаго выраженія и ритмическаго движенія; усвоеніе формы естественно обусловливало и нѣкоторое, неполное отраженіе духовныхъ перспективъ, развертывавшихся въ изучаемыхъ твореніяхъ,—воплощенной въ нихъ мысли и одушевившаго ихъ паѳоса. Поэтому возможно съ вѣроятностью утверждать лишь косвенное вліяніе типовъ Шатобріана на замыселъ «Кавказскаго Плѣнника» и разбираемой нами поэмы.

Нельзя не видѣть, что въ этой послѣдней характеръ героя, «гордаго человѣка»,—характеръ байронов-

*) В. Сиповскій, „Пушкинъ, Байронъ и Шатобріанъ". Спб. 1899, стр. 27 и сл.

ской семьи своевольныхъ мятежниковъ противъ общественнаго закона; этотъ характеръ совершенно чуждъ природѣ Шатобріановыхъ жертвъ міровой скорби—этихъ скитальческихъ, правда, и повсюду бездомныхъ душъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, душъ глубоко покорныхъ долго не обрѣтаемому ими и все-же непрестанно призываемому высшему, сверхличному началу. Только самое скитальчество и бѣгство въ пустыни и въ общество первобытныхъ людей устанавливаютъ сходство между Алеко и Ренэ; однако, и здѣсь оба различны, поскольку все устремленіе послѣдняго направлено къ идеалу не зараженной старыми язвами, дѣвственной гражданской культуры, тогда какъ Алеко ненавидитъ всякую культуру и всякую гражданственность. Только ясная кротость и строгая покорность души, умудренной страданіями любви и отреченіемъ примиренной съ божественнымъ закономъ жизни, составляетъ общую черту характеровъ Шактаса и отца Земфиры; но если старый туземецъ саваннъ у Шатобріана всецѣло проникнутъ духомъ христіанства и взираетъ на міръ съ высотъ глубоко усвоенной имъ въ ея основныхъ началахъ религіозно-нравственной философіи, старый Цыганъ Пушкина выражаетъ самобытный синтезъ внутреннихъ опытовъ полудикой общины, отдѣленной отъ міра чужихъ идей и выработавшей исключительно изъ условій своего обособленнаго существованія собственный нравственный законъ и собственное абсолютное представленіе о нерушимой и неприкосновенной свободѣ человѣка.

Эти сопоставленія существенно ограничиваютъ предположеніе о непосредственномъ вліяніи повѣстей «Atala» и «René» на поэму «Цыганы». Преобладаю-

щимъ является, во всякомъ случаѣ, общее вліяніе духа Байроновой поэзіи,—вліяніе общее потому, что близкой аналогіи замыслу «Цыганъ» у Байрона вовсе нѣтъ. Тѣмъ знаменательнѣе извѣстный параллелизмъ въ рѣшеніи проблемы индивидуализма и свободы у обоихъ поэтовъ: почти одновременно Байронъ писалъ поэму «Островъ», въ которой возславилъ идеалъ анархической вольности невинныхъ дѣтей природы. Сходство результата исканій подтверждаетъ ихъ изначальную однородность: Пушкинъ сдѣлалъ проблему Байрона своей и разрѣшилъ ее самостоятельно.

Такъ, если анализъ поэтическихъ вліяній обнаруживаетъ въ «Цыганахъ» присутствіе извнѣ воспринятыхъ элементовъ, общій итогъ изслѣдованія утверждаетъ оригинальность Пушкина, какъ въ переработкѣ этихъ элементовъ, такъ и въ разрѣшеніи противорѣчій, открытыхъ его предшественниками въ понятіяхъ индивидуализма и свободы. Геній Пушкина, едва прикоснувшись къ этимъ антиноміямъ современнаго ему сознанія, овладѣлъ ихъ философскимъ содержаніемъ неполно и поверхностно, но въ художественныхъ образахъ воплотилъ ихъ съ большею яркостью и большею простотой и намѣтилъ пути ихъ преодолѣнія болѣе смѣлые и болѣе простые. Вопросъ о «гордомъ человѣкѣ» и общественномъ идеалѣ безвластія и безначалія поставленъ русскимъ поэтомъ прямѣе, чѣмъ поэтами Запада, и отвѣтъ на этотъ вопросъ у него долженъ быть признанъ болѣе опредѣленнымъ и болѣе радикальнымъ, нежели у тѣхъ.

IX.

Послѣдовавъ за Байрономъ въ первоначальномъ замыслѣ поэмы и преодолѣвъ его вліяніе въ творче-

скомъ выполненіи этого замысла, Пушкинъ долго самъ не отдаетъ себѣ отчета въ новизнѣ и цѣнности своего обрѣтенія и только смутно сознаетъ, какъ совершившееся событіе, свое освобожденіе отъ недавняго властителя его поэтическихъ думъ. Общество встрѣчаетъ нетерпѣливо ожидаемое произведеніе необычайными восторгами *). Критика того времени, въ значительной мѣрѣ отразившая эти восторги **), немедленно поднимаетъ вопросъ объ отношеніи поэмы къ ея первоисточникамъ и разрѣшаетъ его въ общемъ вѣрно: отказывается назвать Пушкина подражателемъ Байрона ***) и въ то же время ставитъ на видъ его неоспоримую зависимость отъ послѣдняго ****), поскольку онъ «слѣдствіе вѣка и поэзіи байроновской» *****), зави-

---

*) Немногіе протесты, въ родѣ мнѣнія той дамы, которая, по сообщенію самого Пушкина, находила въ поэмѣ только одного честнаго человѣка, а именно, медвѣдя,—конечно, не должны быть приняты въ разсчетъ.

**) Зелинскій, Крит. лит. о произвед. Пушкина, изд. 3, т. II, стр. 69, 70, 71 („Лучшее созданіе Пушкина. Ощущенія новыя; впечатлѣнія сильныя... Неужели нѣтъ подражанія? Кажется, рѣшительно нѣтъ". Моск. Телегр. 1827); 132 („Мастерство стихосложенія достигло высшей степени своего совершенства". Моск. Вѣст. 1828); 170 („Характеры Земфиры и старца—chefs d'oeuvre". Сынъ Отеч. 1829) и пр.

***) Н. Полевой въ Моск. Тел. 1825 г.—Зелинскій II, стр. 32. И. Кирѣевскій въ Моск. Вѣстн. 1828.—Зелинскій II, стр. 129.

****) „Вѣроятно, не будь Байрона, не было бы и поэмы Ц. въ настоящемъ ея видѣ" (Моск. Тел. 1827.—Зелинскій II, стр. 72). „Въ *Цыганахъ*, кто не видитъ байроновской тѣни?" (Камашевъ въ С. Отеч. 1831 г.—Зелинскій III, стр. 107).

*****) Булгаринъ въ С. Отеч. и Сѣв. Арх. 1833 (Зелинскій III, стр. 177).—К. Полевой въ Моск. Тел. 1829 г. (Зелинскій II, стр. 159): „Поэма сія (*Кавк. Плѣнникъ*), какъ и другія поэмы Пушкина,

симость, не уменьшающую, однако, самобытности русскаго художника *), поскольку поэзія его—«его собственная, не байроновская» **), и байроновскую скорбь онъ «чувствуетъ русскимъ сердцемъ» ***).

Таково, по крайней мѣрѣ, господствующее и рѣшительное мнѣніе критики 20-хъ и 30-хъ годовъ, котораго не могутъ затемнить и ослабить ни отдѣльныя попытки представить Пушкина сколкомъ съ Байрона ****),

---

слѣдовавшія за нею, были слѣдствіемъ Байрона, овладѣвшаго на время всѣмъ міромъ. Байронъ—только положилъ на ноты пѣсню своего времени".—По вопросу объ отношеніи „Цыганъ" къ интеллектуально-нравственнымъ запросамъ вѣка, уже критикъ Моск. Телеграфа въ 1827 г. дѣлаетъ характерное замѣчаніе, что Алеко—„*лицо, перенесенное изъ общества* въ новѣйшую поэзію, а не изъ поэзіи наведенное на общество, какъ многіе полагаютъ" (Зелинскій II, стр. 75).

*) И. Кирѣевскій въ Моск. Вѣстн. 1828 г. (Зелинскій II, стр 134): „Всѣ недостатки въ *Цыганахъ* зависятъ отъ противорѣчія двухъ разногласныхъ стремленій: одного - самобытнаго, другого—байроническаго; посему самое несовершенство поэмы есть для насъ залогъ усовершенствованія поэта".

**) Булгаринъ въ С. От. и Сѣв. Архивѣ 1833 г.—Зелинскій III, стр. 177.

***) „Но и тогда уже П. освобождался по временамъ отъ этихъ тяжелыхъ оковъ и гордо и свободно запѣвалъ русскимъ голосомъ, какъ въ *Братьяхъ-Разбойникахъ*, чувствовалъ русскимъ сердцемъ, какъ въ *Цыганахъ*". (Библ. для Чтенія, 1840 г., т. 39.—Зелинскій, изд. 2, т. IV, стр. 130).

****) „Блѣденъ и ничтоженъ его *Кавк. Плѣнникъ*, нерѣшительны его *Б. Фонтанъ* и *Цыганы*, и легокъ *Онѣгинъ*, русскій снимокъ съ лица Донъ-Жуана, какъ Плѣнникъ и Алеко были снимками съ Чайльдъ-Гарольдова лица. Все это было вдохновлено Пушкину Байрономъ и пересказано съ французскаго перевода прозою—литографическіе эстампы съ прекраснѣйшихъ произведеній живо-

ни покушенія Надеждина провозгласить его Байроновой пародіей *). Въ смыслѣ эстетическаго и философскаго изученія эта критика дала немногое, но, быть можетъ, достаточное для первой, еще поверхностной оцѣнки исключительнаго по своей красотѣ и силѣ произведенія; отдѣльныя нападенія на нѣкоторыя частности

писи" (М. Тел. 1833 г.—Зелинскій III, стр. 206). Впрочемъ, критикъ признаетъ, что Пушкинъ дѣлается все „выше и самобытнѣе", что въ „*Цыганахъ* видна уже мысль" (стр. 208).

*) „Его герои, въ самыхъ мрачнѣйшихъ произведеніяхъ его фантазіи, каковы *Братья-Разбойники* и *Цыганы*, суть не дьяволы, а бѣсенята. И ежели иногда случается ему понегодовать на міръ, то это бываетъ просто съ сердцовъ, а не изъ ненависти. Какъ же можно сравнивать его съ Байрономъ?—Пускай спорятъ прочіе: *Б.* ли *Фонтану* или *Цыганамъ* принадлежитъ первенство между произведеніями Пушкина. По моему мнѣнію, самое лучшее его твореніе есть *Графъ Нулинъ*... Здѣсь поэтъ находится въ своей стихіи, и его пародіальный геній является во всемъ своемъ арлекинскомъ величіи. А *Б. Фонтанъ*, а *Кавк. Пл.*, а *Бр.-Разб.*, а *Цыганы*, а *Полтава?* Это все также пародіи? Безъ сомнѣнія, не пародіи, и тѣмъ для нихъ хуже. Но, между тѣмъ, во всѣхъ ихъ проскакиваетъ болѣе или менѣе характерное направленіе поэта; даже, можетъ быть, противъ собственной его воли. Это, конечно, и не удивительно: привыкши зубоскалить, мудрено сохранить долго важный видъ, не измѣняя самому себѣ, вѣроломныя гримасы прорываются украдкой сквозь личину поддѣльной círculo сановитости" (Вѣстн. Европы 1829, 8 — Зелинскій, II, стр. 195—198). — „*Нулина*-то и понынѣ читаютъ съ жадностью, а о *Борисѣ* спроси-ка у публики... Правду сказать, Пушкинъ самъ избаловалъ ее своими *Нулиными*, *Цыганами* и *Разбойниками*. Она привыкла отъ него ожидать или смѣха, или дикости, оправленной въ прекрасные стишки, которые можно написать въ альбомъ или положить на ноты". Телескопъ 1831 г.—Зелинскій III, стр. 104.

поэмы не были ни мѣткими, ни прочными по своему вліянію на общее мнѣніе *).

Амплитуда колебаній критической мысли по вопросу о самобытности поэмы достигаетъ своихъ предѣловъ уже въ концѣ 30-хъ годовъ, когда Фарнгагенъ фонъ-Энзе, подъ еще свѣжимъ впечатлѣніемъ смерти Пушкина, предпринимаетъ трудъ доказать, что онъ, какъ «выраженіе полноты современной русской жизни, въ высокой степени націоналенъ», что «творенія его полны Россіи во всѣхъ отношеніяхъ», что поэзія его, которая «кажется часто подражаніемъ, не будучи таковою»,— «происходитъ изъ собственнаго духа даже въ тѣхъ случаяхъ, въ которыхъ не всегда бываетъ отличительна». По Фарнгагену, поэма «Цыганы»—«одно изъ сильнѣйшихъ и самобытнѣйшихъ созданій Пушкина; она, безъ сомнѣнія, основана на какомъ-нибудь дѣйствительномъ происшествіи; обработка цѣлаго превосходна; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ она становится совершенно драматическою; съ каждою строкою усиливается дѣйствіе; проис-

*) Сюда относятся мнѣнія о неумѣстности разсказа объ Овидіи и объ унизительности промысла Алеко въ таборѣ; признаніе стиха: „И отъ судебъ защиты нѣтъ",—„слишкомъ греческимъ для мѣстоположенія" (послѣ чего, однако, критикъ Моск. Телеграфа за 1827 г. мѣтко замѣчаетъ: „Подумаешь, что этотъ стихъ взятъ изъ какого-нибудь *хора* древней трагедіи"); осужденіе заключительныхъ словъ Земфиры: „Умру, любя",—какъ „эпиграмматическихъ"; порицаніе строчки: „И съ камня на траву свалился", — которое возбудило въ Пушкинѣ гнѣвъ, приводившій въ восторгъ Бѣлинскаго. Прибавимъ, что въ старомъ Цыганѣ критикъ М. Телеграфа (1827 г.) видитъ „безчувственность старика, въ которомъ одна только память еще пріемлетъ впечатлѣнія".

шествіе проносится подобно грозной бурѣ и оставляетъ за собою ночь и безмолвіе» *).

Шевыревъ, продолжая мысль И. Кирѣевскаго, что «всѣ недостатки поэмы зависятъ отъ противорѣчія двухъ разногласныхъ стремленій: одного—самобытнаго, другого—байроническаго»,—утверждаетъ, что «противоположность между существомъ обоихъ поэтовъ была причиною того, что вліяніе Байрона скорѣе вредно было, нежели полезно, Пушкину: оно только нарушало цѣльность и самобытность его поэтическаго развитія». И въ «Цыганахъ» критикъ видитъ «два элемента, которые между собою враждуютъ и сойтись не могутъ»,— замѣчаніе, которое было бы вѣрнымъ, если бы продумано было до постиженія антиноміи, лежащей въ самой основѣ произведенія: но, по мысли критика,—«элементъ Байрона является въ призракахъ идеальныхъ лицъ, лишенныхъ существенной жизни, элементъ же самого Пушкина—въ картинахъ степей бессарабскихъ и кочевого быта» **).

Какъ бы то ни было, благодаря этимъ усиліямъ критической мысли, въ самомъ воспріятіи поэмы, эстетическомъ и философскомъ, началась внутренняя дифференціація: въ большей или меньшей мѣрѣ осознанъ былъ элементъ, привнесенный въ творчество Пушкина извнѣ, и элементъ самостоятельнаго преодолѣнія этой чуждой стихіи. Поскольку дальнѣйшіе споры о вліяніи Байрона сводились къ количественному опредѣленію того и другого изъ обоихъ соприсутствующихъ элементовъ, они

*) Сынъ Отеч. 1839, т. 7 — Зелинскій IV (изд. 2), стр. 108, 110, 120.

**) Москвитянинъ 1841 г., 5,39.—Зелинскій IV, стр. 204.

кажутся намъ мало плодотворными. Критики настаиваютъ на разности обоихъ поэтовъ «въ направленіи и духѣ таланта» (по выраженію Бѣлинскаго) и естественно выносятъ впечатлѣніе преобладающей самобытности Пушкина. Они придаютъ этому вопросу большое значеніе, не всегда сознавая отчетливо, что изслѣдованіе вліянія само по себѣ принадлежитъ иной сферѣ разсмотрѣнія художественныхъ произведеній, чѣмъ ихъ эстетическая и философская оцѣнка, и что понятіе оригинальности таланта не совпадаетъ съ понятіемъ его художественно-исторической изолированности.

Бѣлинскій и Чернышевскій, Аполлонъ Григорьевъ и Катковъ, Страховъ и Анненковъ, касаясь роли Байрона въ пушкинскомъ творчествѣ вообще, разбираютъ спорный вопросъ (о степени самобытности послѣдняго) именно съ этой точки зрѣнія и въ этихъ предѣлахъ *). Между тѣмъ важнѣйшимъ по внутреннему значенію моментомъ въ спорѣ было доведеніе вышеуказанной дифференціаціи до той грани, гдѣ ясно предстало бы постиженіе, что элементъ заимствованный былъ элементъ философской и психологической проблемы, элементъ же самобытный и по преимуществу творческій заключался въ попыткѣ самостоятельнаго рѣшенія этой проблемы. Такъ поставилъ вопросъ только Достоевскій.

---

*) Сиповскій, „Пушкинъ, Байронъ и Шатобріанъ", стр. 8 сл. стр. 32: „Байронъ далъ Пушкину образчикъ для героя *Цыганъ*". О байронизмѣ Алеко говоритъ и А. Веселовскій, „Запад. вліяніе въ новой русской литературѣ", изд. 3, стр. 168. По Спасовичу, „Цыганы знаменуютъ выходъ П. изъ области байроновскаго вліянія" (Соч. II, стр. 323).

X.

Первою попыткой раскрыть внутренній смыслъ поэмы была критика Бѣлинскаго. Для него «Цыганы»—«произведеніе великаго поэта», и притомъ поэта, опередившаго свое время. Съ эпохи созданія «Цыганъ», говоритъ Бѣлинскій, «Пушкинъ уже пересталъ быть выразителемъ нравственной настроенности современнаго ему общества и явился уже воспитателемъ будущихъ поколѣній... Поэма заключаетъ въ себѣ глубокую идею, которая большинствомъ была совсѣмъ не понята, а немногими людьми, радушно привѣтствовавшими поэму, была понята ложно».

Какова же эта идея, по мнѣнію Бѣлинскаго?— «Идея *Цыганъ* вся сосредоточена въ героѣ... Въ Алеко Пушкинъ хотѣлъ показать образецъ человѣка, который до того проникнутъ сознаніемъ человѣческаго достоинства, что въ общественномъ устройствѣ видитъ одно только униженіе и позоръ этого достоинства». Увѣривъ насъ, что именно это «хотѣлъ Пушкинъ изобразить въ лицѣ своего героя», Бѣлинскій ищетъ далѣе убѣдить читателя, что поэтъ «не успѣлъ» въ исполненіи своего предначертанія. «Желая и думая изъ этой поэмы создать апоѳеозу Алеко, какъ поборника правъ человѣческаго достоинства, поэтъ вмѣсто этого сдѣлалъ страшную сатиру на него и на подобныхъ ему людей, изрекъ надъ нимъ судъ неумолимо трагическій и вмѣстѣ съ тѣмъ горько ироническій». Ясно, что при такомъ несоотвѣтствіи замысла и исполненія, невозможнымъ оказывается, въ конечномъ счетѣ, усмотрѣть въ поэмѣ иное, чѣмъ «только могучій порывъ къ истинно

художественному творчеству, но еще не полное достиженіе желанной цѣли стремленія».

Алеко, по Бѣлинскому,—«обладающій такою силой жечь огнемъ устъ своихъ»,—долженъ быть «существомъ высшаго разряда,—исполненнымъ свѣтлаго разума и пламенной любви къ истинѣ, глубокой скорби объ униженіи человѣчества». На самомъ дѣлѣ онъ не таковъ: «сердцемъ Алеко овладѣваетъ ревность». Далѣе, критикъ разсматриваетъ ревность какъ «страсть, свойственную людямъ по самой натурѣ эгоистическимъ, или людямъ неразвитымъ нравственно». Надѣливъ Алеко, который никогда не дѣлалъ тайны изъ того, что для *себя* хотѣлъ воли, миссіей «мученичества» за «высшія, недоступныя толпѣ откровенія», Бѣлинскій негодуетъ, не видя въ «героѣ убѣжденій» простой гуманности въ томъ смыслѣ, въ какомъ это понятіе стало руководящею этическою нормой передового русскаго общества въ теченіе трехъ слѣдующихъ десятилѣтій.

Читая разсужденія о томъ, что «человѣкъ нравственно развитой любитъ спокойно, увѣренно, потому что уважаетъ предметъ любви своей» и т. д., естественно усомниться: неужели Пушкинъ «сказалъ въ самомъ дѣлѣ» только это и именно это, хотя «думалъ сказать» нѣчто иное,—такъ какъ «непосредственно творческій элементъ въ Пушкинѣ былъ несравненно сильнѣе мыслительнаго, сознательнаго элемента»,—неужели въ самомъ дѣлѣ Пушкинъ попытался провозгласить поэтическую безнравственность, а «сказалъ»—прозаическую мораль? Не потому ли, напротивъ, поэма является «страшнымъ, поразительнымъ урокомъ нравственности», по признанію самого Бѣлинскаго,—что

урокъ этотъ преподанъ въ ней изъ устъ кроткой свободы и запечатлѣнъ святою покорностью страданія, и такъ непохожъ на головные уроки просвѣтительнаго доктринерства?

Въ связи съ узостью общей оцѣнки, и отдѣльныя сужденія Бѣлинскаго о частностяхъ поэмы обнаруживаютъ недостаточное проникновеніе въ таинство ея красоты. Такъ какъ онъ, морализируя, видитъ въ Алеко только «чудовищный эгоизмъ», воспріятіе трагическаго, естественно, ослаблено; слова: «и отъ судебъ защиты нѣтъ» — утрачиваютъ свой страшный смыслъ. Старый Цыганъ, по словамъ Бѣлинскаго, «способствуетъ, *самъ того не зная*, преподанію намъ великаго урока»; и если читатель недоумѣваетъ, какъ мужъ Маріулы и отецъ убитой Земфиры можетъ самъ не знать, чему онъ учитъ, надъ трупомъ дочери, ея убійцу, «гордаго человѣка»,—то критикъ уже поучаетъ: «Несмотря на всю возвышенность чувствованій стараго Цыгана, онъ—не высшій идеалъ человѣка: этотъ идеалъ можетъ реализоваться только въ существѣ сознательно-разумномъ, а не въ непосредственно-разумномъ, не вышедшемъ изъ-подъ опеки у природы и обычая,—иначе развитіе человѣчества черезъ цивилизацію не имѣло бы никакого смысла,—бываютъ собаки одаренныя»... и пр. Sic!

Критикъ воленъ предпочитать кованый и вѣскій стихъ «Полтавы» напѣвно-нѣжному стиху «Цыганъ»; но свысока называть «погрѣшностями въ слогѣ» особенности словесной формы, художественная преднамѣренность и разсчетъ которыхъ ему непонятны, есть ошибка эстетическаго сужденія. Глаголъ «рекъ», передъ заключительною рѣчью старца, очевидно, приго-

товляетъ слушателя къ чему-то чрезвычайно торжественному и священному; для Бѣлинскаго онъ просто «отзывается тяжелою книжностью». «Издранные шатры» критикъ свободно поправляетъ въ «изодранные». Стихи: «медвѣдь, бѣглецъ родной берлоги, косматый гость его шатра»,—кажутся ему «ультраромантическими»: почему-де онъ «бѣглецъ»? почему—«гость»? Но, вѣдь, и Алеко—гость шатровъ и бѣглецъ изъ человѣческихъ берлогъ, обитаемыхъ такими же звѣрями какъ онъ самъ (ибо гордый человѣкъ—звѣрь въ мирномъ таборѣ): символизмъ пушкинскихъ метафоръ прозраченъ. Бѣлинскій именно не понимаетъ, что Алеко съ самаго начала задуманъ и представленъ не какъ герой и апостолъ просвѣтительной или гуманной общественной идеи (зачѣмъ бы тогда и бѣжалъ онъ отъ просвѣщеннаго общества?),—но какъ своевольникъ, мятежникъ, волкъ въ стадѣ, уединенный и ожесточенный индивидуалистъ и иннормалистъ, беззаконникъ въ принципѣ и по совѣсти, абсолютистъ страстей.

Основоположительное значеніе критики Бѣлинскаго заставило насъ подробно разсмотрѣть его сужденія о разбираемой поэмѣ; и каковы бы ни были въ нашихъ глазахъ недочеты этой критики, мы должны признать всю правильность окончательнаго опредѣленія идеи «Цыганъ», которое мы находимъ въ слѣдующихъ словахъ 7-ой главы критическаго опыта «о сочиненіяхъ А. С. Пушкина»: «Замѣтьте этотъ стихъ: *ты для себя лишь хочешь воли*,—въ немъ весь смыслъ поэмы, ключъ къ ея основной идеѣ».

XI.

Послѣ Бѣлинскаго русская критика не сказала ничего новаго и значительнаго о «Цыганахъ»—до рѣчи Достоевскаго въ пушкинскіе дни 1880 года *). Произведеніе, посвященное проблемѣ индивидуализма и міровой скорби, не привлекало къ себѣ вниманія въ ту пору, когда, при общемъ ослабленіи интереса къ пушкинскому творчеству, русская мысль сосредоточилась на вопросахъ морали общественной и скорби гражданской. И самъ Достоевскій предпринимаетъ разсмотрѣніе «Цыганъ» съ общественной точки зрѣнія; но эта точка зрѣнія опредѣляется взглядомъ на религіозное призваніе русскаго народа и потому является у Достоевскаго существенно иною, чѣмъ у его предшественниковъ, уже разглядѣвшихъ въ Алеко заблудившійся типъ отвлеченнаго и нецѣльнаго про-

*) Такъ, по Каткову, первыя поэмы Пушкина „внутренняго безотносительнаго достоинства, за исключеніемъ нѣкоторыхъ мѣстъ, особенно въ *Цыганахъ*, не имѣютъ. Имъ не достаетъ высшаго условія художественности: индивидуальности изображеній... Въ *Цыганахъ* и первыхъ главахъ *Евгенія Онѣгина* видимъ—бо̀льшую зрѣлость представленія. Мысль въ этихъ произведеніяхъ, очевидно, свободнѣе и зорче... Герои этихъ поэмъ представляютъ собой только-что пробудившуюся потребность жить собственнымъ сердцемъ и умомъ; они хотятъ держаться на своихъ ногахъ, быть нравственными единицами, но остаются еще при самыхъ скудныхъ элементахъ сознанія... Алеко бѣжитъ изъ города въ степь отъ мучительныхъ сновъ сердца, тамъ ищетъ свободы отъ страстей, но увлекается новыми страстями и возмущаетъ не очень завидный миръ цыганской вольности. Что бы такое могло изъ него выйти, право, не знаемъ“ (Русскій Вѣстникъ 1856 г. Зелинскій VII, изд. 2, стр. 154, 164—166).

теста противъ дурной общественной дѣйствительности, или у современныхъ Достоевскому либеральныхъ противниковъ его проповѣди о «пророческомъ» значеніи пушкинской поэзіи для нашего національнаго самосознанія. Это обусловило новыя проникновенія въ историческую роль и въ религіозно-общественный смыслъ изслѣдуемаго творенія.

Какъ замѣчено было выше, Достоевскій первый отвѣтилъ на вопросъ о байронизмѣ въ «Цыганахъ» утвержденіемъ за Пушкинымъ заслуги самобытнаго рѣшенія байроновской проблемы. Выводя отъ Алеко типъ русскаго «скитальца»,—«отрицательный типъ нашъ, человѣка безпокоящагося и непримиряющагося, Россію и себя самого, т. е. свое же общество, отрицающаго, дѣлать съ другими не желающаго и искренне страдающаго» *),—Достоевскій съ силой указываетъ на «чрезвычайную самостоятельность» пушкинскаго генія. «Въ подражаніяхъ»,—говоритъ онъ,—«никогда не появляется такой самостоятельности страданія и такой глубины самосознанія, которыя явилъ Пушкинъ, напримѣръ, въ *Цыганахъ*... Не говорю уже о творческой силѣ и о стремительности, которой не явилось бы столько, еслибъ онъ только лишь подражалъ. Въ типѣ Алеко сказывается уже сильная и глубокая, совершенно русская мысль... Въ Алеко Пушкинъ уже отыскалъ и геніально отмѣтилъ того несчастнаго скитальца въ родной землѣ, того историческаго русскаго страдальца, столь исторически необходимо явившагося

---

*) „Объяснительное слово по поводу рѣчи о Пушкинѣ“ (Дневникъ Писателя, августъ 1880 г.).

въ оторванномъ отъ народа обществѣ нашемъ. Отыскалъ же онъ его, конечно, не у Байрона только. Типъ этотъ вѣрный и схваченъ безошибочно, типъ постоянный и надолго у насъ, въ нашей русской землѣ, поселившійся».

Итакъ, Пушкинъ, по Достоевскому, заимствуя у Байрона отвлеченную тему, ознаменовалъ ею конкретную особенность русской жизни; съ общекультурной проблемой связалась у него частная и особенная проблема нашей общественности. Такъ какъ литературный типъ «скитальца» отъ «гордаго человѣка»—Алеко до «не пріемлющаго міръ» Ивана Карамазова несомнѣненъ, въ смыслѣ своей исторической достовѣрности, и впервые ощутительно означается именно въ героѣ «Цыганъ», то нельзя не признать вмѣстѣ съ Достоевскимъ, что такое воспріятіе западной идеи нашимъ поэтомъ было, само по себѣ, поистинѣ глубоко самобытно.

Но Пушкинъ, по Достоевскому, не останавливается на перенесеніи общекультурной проблемы въ планъ русской дѣйствительности: онъ почерпаетъ въ глубинѣ русскаго духа и самобытныя нормы ея рѣшенія. «Нѣтъ», — съ энергіей восклицаетъ Достоевскій,— «эта геніальная поэма не подражаніе! Тутъ уже подсказывается русское рѣшеніе вопроса, проклятаго вопроса, по народной вѣрѣ и правдѣ. Смирись, гордый человѣкъ, и прежде всего сломи свою гордость; смирись, праздный человѣкъ, и прежде всего потрудись на родной нивѣ,—вотъ это рѣшеніе по народной правдѣ и народному разуму».

XII.

Сличая это рѣшеніе съ подлиннымъ свидѣтельствомъ поэмы, нельзя не видѣть, что оно на половину принадлежитъ самому Достоевскому, хотя послѣдній настаиваетъ преимущественно на тѣхъ чертахъ, которыя привнесены имъ самимъ въ истолкованіе пушкинскаго завѣта. «Смирись, гордый человѣкъ»—есть дѣйствительная мысль Пушкина; но ни о «праздномъ человѣкѣ», ни о «родной нивѣ» поэтъ, явно, не думалъ. Далеко было отъ него и представленіе о томъ, что мудрость кочевого табора можетъ совпадать съ нашею народною мудростью, беззаконная свобода цыганства съ нравственными устоями нашей «правды народной». Можно сказать, что старый Цыганъ учитъ Алеко какой-то свободной и возвышенно-кроткой религіи; но какое примѣненіе этой религіи, какое воплощеніе ея духа изберетъ слушающій—это не подсказано содержаніемъ преподаннаго урока: онъ выдержанъ отвлеченно, какъ независимою отъ условій данной дѣйствительности является въ своей вселенской всеобщности истинная религіозная идея.

Здѣсь Достоевскій слишкомъ узко понялъ Пушкина; если бы онъ принялъ его обрѣтеніе во всей вольной широтѣ его,—широтѣ, до которой не возвышался Байронъ,—новою опорой стало бы это постиженіе для его ученія объ идеѣ всечеловѣчества, какъ нашей національной идеѣ. Поистинѣ, Пушкинъ добылъ самобытное и русское рѣшеніе «проклятаго вопроса»; но это рѣшеніе не имѣетъ ничего общаго

съ историческимъ укладомъ нашей народной жизни, въ частности, съ «трудомъ на родной нивѣ», т. е. въ эмпирическихъ условіяхъ нашего религіознаго, нравственнаго и бытового уклада.

Скиталецъ, именно въ мѣру своей вѣрности идеѣ вселенской,—она же есть идея русская,—захочетъ остаться скитальцемъ, сознавать себя бездомнымъ гостемъ чужихъ шатровъ, и какъ бы человѣкомъ не отъ міра сего, равно у себя на родинѣ или на чужбинѣ,—она же въ свѣтѣ религіозной идеи—той, которая освобождаетъ,—уже и не чужбина.

И даже не можетъ опредѣлить себя иначе скиталецъ, если проникнется завѣтами, которые раскрываетъ Достоевскій въ строгомъ напутствіи пушкинскаго старца изгоняемому изъ общины «гордому человѣку»: «Не внѣ тебя правда, а въ тебѣ самомъ; найди себя въ себѣ, подчини себя себѣ, овладѣй собой,—и узришь правду. Не въ вещахъ эта правда, не внѣ тебя, а прежде всего въ твоемъ собственномъ трудѣ надъ собою. Побѣдишь себя, усміришь себя—и станешь свободенъ, какъ никогда и не воображалъ себѣ, и начнешь великое дѣло, и другихъ свободными сдѣлаешь... Не у цыганъ и нигдѣ міровая гармонія, если ты первый самъ ея недостоинъ, злобенъ и гордъ». Именно, не у цыганъ и нигдѣ, не въ границахъ и историческихъ условіяхъ той или другой страны, а тамъ, гдѣ Духъ; Онъ же дышетъ, гдѣ хочетъ.

Недостатокъ толкованія Достоевскаго, по нашему мнѣнію, въ томъ, что онъ выдвигаетъ, несоотвѣтственно съ намѣреніями Пушкина, на первый планъ національно-общественный вопросъ и чрезъ него ищетъ подхода къ религіозному содержанію поэмы, тогда какъ Пуш-

кинъ прямо противопоставляетъ богоборству абсолютно самоутверждающейся личности идею религіозную— идею связи и правды вселенской—и въ этой одной видитъ основу истинной и цѣльной свободы: «птичка Божія не знаетъ ни заботы, ни труда»... Въ религіозномъ рѣшеніи проблемы индивидуализма мы и усматриваемъ величайшую оригинальность и смѣлость пушкинской мысли.

Пушкинъ принимаетъ исканія и притязанія Алеко въ ихъ послѣднемъ, безусловномъ значеніи: личность своеначальна. Что же можно противопоставить этому демоническому самоопредѣленію гордаго человѣка если не антитезу религіозную?

„Прости! да будетъ миръ съ тобою“...

Какою же должна быть эта религіозная антитеза? Шатобріанъ, въ аналогическихъ условіяхъ, прибѣгаетъ къ антитезѣ религіозной *условности*—къ вѣроученію и нравоученію, основаннымъ на церковномъ авторитетѣ. У Пушкина, напротивъ, естественно и самопроизвольно, какъ бы изъ устъ самой матери-Земли, поднимается въ обличеніе уединившейся и превознесшейся личности голосъ религіозной безусловности. На утвержденіе своеначалія поэтъ отвѣчаетъ не отрицаніемъ его («смирись», какъ толкуетъ Достоевскій, какъ учитъ Шатобріанъ),—но уже провозглашеніемъ положительнаго религіознаго синтеза: «Наученный горькимъ опытомъ роковыхъ страстей и послѣдняго изгнанія, ты, кто былъ гордъ и золъ, будь нынѣ впервые и воистину—*свободенъ*».

XIII.

Взглядъ Достоевскаго на поэму «Цыганъ» еще сохраняетъ замѣтный слѣдъ вліянія Бѣлинскаго. Какъ, по мнѣнію этого, герой поэмы—поборникъ человѣческихъ правъ, такъ, по Достоевскому, Алеко «въ своемъ фантастическомъ дѣланіи» стремится къ цѣлямъ «всемірнаго счастія». Только «еще не умѣетъ правильно высказать тоски своей: у него все это какъ-то еще отвлеченно, у него лишь тоска по природѣ, жалоба на свѣтское общество, міровыя стремленія...—Тутъ есть немножко Жанъ-Жака Руссо». Но духъ Руссо давно перевоплотился въ исканія Байрона, и въ мрачномъ Алеко ничего не осталось отъ того идиллическаго прекраснодушія, какъ и его индивидуализмъ совершенно противоположенъ закваскѣ «Общественнаго Договора».

Не можетъ Достоевскій, по примѣру своихъ предшественниковъ, не гадать и объ общественномъ положеніи Алеко до бѣгства въ таборъ: «принадлежа, можетъ быть, къ родовому дворянству и даже, весьма вѣроятно, обладая крѣпостными людьми, онъ позволилъ себѣ, по вольности своего дворянства, маленькую фантазійку: прельстился людьми, живущими безъ закона, и на время сталъ въ цыганскомъ таборѣ водить и показывать Мишку». Но въ таборѣ проводитъ Алеко до послѣдней катастрофы цѣлыхъ два года и живетъ нищимъ среди нищихъ; мы знаемъ, что онъ «кинулъ» все—утратилъ и положеніе свое, и состояніе, мы знаемъ, что онъ подлинно «изгнанникъ» и «бѣглецъ», котораго «преслѣдуетъ законъ». Эти факты исклю-

чаютъ разъ на всегда гипотезу о «фантазійкѣ» и подмигиванія по поводу «крѣпостныхъ людей». Дѣломъ жизни Алеко отвергъ «блистательный позоръ». И если бы это было не такъ,—не дѣлается ли поэма, прославленная нашими подозрительными по пункту общественной морали критиками, изъ «геніальной»—просто мелкой и смѣшной, какъ эта нарисованная Достоевскимъ «фантазійка»?

Достоевскому все еще мерещится общественная «сатира». Если поведеніе Алеко заставляетъ предполагать ее, то искать ея должно въ отношеніи Пушкина къ тѣмъ общественнымъ условіямъ, которыя сдѣлали Алеко врагомъ всякаго общества и врагомъ до конца; но самъ Алеко, какъ типъ, не есть для Пушкина предметъ сатиры, и менѣе всего—сатиры общественной; вина же его, въ глазахъ поэта,—вина трагическая:

И всюду страсти роковыя,
И отъ судебъ защиты нѣтъ.

Для Достоевскаго Алеко—«отрицательный типъ», потому что онъ—«скиталецъ». Скитальцевъ русскихъ, съ исторической точки зрѣнія, отрицать нельзя; но и оцѣнивать этотъ типъ, какъ непремѣнно отрицательный, также нельзя: поголовное или огульное осужденіе ихъ было бы неправдой. Да и въ самомъ понятіи «скитальца», какъ уже замѣчено было, нѣтъ ничего завѣдомо осудительнаго. Намъ кажется, что было бы правильнѣе назвать этотъ типъ, поскольку онъ является отрицательнымъ, «бѣглецами». Мы произнесемъ этимъ свой судъ надъ «забезпокоившимися», поскольку они виновны въ побѣгѣ и дезертировали отъ жизни, а не боролись честно и стойко. «Бѣглецъ» ли Алеко съ

общественной точки зрѣнія, мы не знаемъ, потому что видимъ одну только часть его жизни и притомъ находимъ его скитальчество съ цыганами послѣдовательно отвѣчающимъ его принципіальному анархическому отрицанію общественнаго строя.

Только лучъ религіозной идеи обличаетъ въ Алеко «бѣглеца», «раба, замыслившаго побѣгъ»—не отъ людей, а отъ себя самого, такъ какъ правды ищетъ онъ не въ себѣ, а внѣ себя, и не знаетъ, что «не въ вещахъ эта правда и не за моремъ гдѣ нибудь, а прежде всего въ собственномъ трудѣ надъ собою». Тотъ, кто «для себя лишь хочетъ воли»,—только мятяжный рабъ, или вольноотпущенникъ. Анархія, если она не мятежъ рабовъ, должна утверждаться, какъ фактъ въ планѣ духа *). Анархическая идея въ планѣ общественности внѣшней отрицаетъ, какъ «отвлеченное начало», самое себя и гибнетъ въ лабиринтѣ безвыходныхъ противорѣчій,—если не полагаетъ основнымъ условіемъ своего осуществленія внутреннее освобожденіе личности отъ себя самой. Подъ этимъ освобожденіемъ мы разумѣемъ такое очищеніе и высвѣтленіе индивидуальнаго сознанія, при которомъ человѣческое *я* отметаетъ изъ своего самоопредѣленія все эгоистически-случайное и внѣшне обусловленное и многообразными путями «умнаго дѣланія» достигаетъ чувствованія своей глубочайшей, сверхличной воли, своего другого, сокровеннаго, истиннаго *я*.

XIV.

Анархическій союзъ можетъ быть поистинѣ таковымъ только какъ община, проникнутая однимъ выс-

*) Срв. „Кризисъ Индивидуализма“ (стр. 100 сл.).

шимъ сознаніемъ, одною верховною идеей, и притомъ идеей въ существѣ своемъ религіозной. Такова идеальная община идеальныхъ пушкинскихъ Цыганъ, и только потому осуществляется въ ней истинная вольность. Этотъ глубочайшій анализъ анархическаго идеала опредѣленно намѣченъ въ проникновенномъ твореніи нашего великаго поэта.

Что пушкинскій таборъ—община анархическая, не подлежитъ сомнѣнію: поистинѣ, у кочевниковъ поэмы нѣтъ «законовъ» и «казней». Единственнымъ огражденіемъ общины отъ «убійцъ» и единственною карою за содѣянное преступленіе служитъ исключеніе изъ ея членовъ того, кто не такъ же «робокъ и добръ», какъ всѣ.

Мы дики; нѣтъ у насъ законовъ;
Мы не терзаемъ, не казнимъ;
Не нужно крови намъ и стоновъ,—
Но жить съ убійцей не хотимъ...
Мы робки и добры душою;
Ты—золъ и смѣлъ: оставь же насъ.

Прочнѣйшимъ основаніемъ свободы, въ смыслѣ соціологическомъ, является, по смыслу поэмы, бѣдность:

Но не всегда мила свобода
Тому, кто къ нѣгамъ пріученъ *).

Нѣтъ у цыганъ ни поля, ни крова, ни обязательнаго труда, ни властнаго вмѣшательства въ частную жизнь, ни нравственнаго воздѣйствія на чужую волю.

Къ чему? Вольнѣе птицы младость...

*) Ibidem: „Истинная анархія есть безуміе, разрѣшающее основную дилемму жизни: *сытость или свобода*,—рѣшительнымъ избраніемъ свободы“.

Онъ знаетъ истинную свободу—этотъ безпечный бродячій мірокъ, гдѣ—

Все скудно, дико, все нестройно,
Но все такъ живо, безпокойно,
Такъ чуждо мертвыхъ нашихъ нѣгъ,
Такъ чуждо этой жизни праздной,
Какъ пѣснь рабовъ однообразной.

И все это, скудное, дикое и нестройное, но дышащее полною грудью, живетъ и движется въ глубокомъ и мудромъ согласіи воли съ волей, вольности съ вольностью—и общей воли и вольности съ волею Бога, благословляющаго вольность.

Птичка гласу Бога внемлетъ...
Гляди, подъ отдаленнымъ сводомъ
Гуляетъ вольная луна...

Все это, дикое и нестройное, содержится и строится религіознымъ освященіемъ вольности, изъ котораго расцвѣтаютъ благоухающіе цвѣты благодарности и всепрощенія.

Два трупа передъ нимъ лежали.
Убійца страшенъ былъ лицомъ.
Цыганы робко окружали
Его встревоженной толпой;
Могилу въ сторонѣ копали;
Шли жены скорбной чередой
И въ очи мертвыхъ цѣловали...
Тогда старикъ, приближась, рекъ:
„Оставь насъ, гордый человѣкъ!.
Прости! Да будетъ миръ съ тобою!“
Сказалъ,—и шумною толпою
Поднялся таборъ кочевой
Съ долины страшнаго ночлега...

Такова естественная вольность и естественная религія пушкинскихъ Цыганъ.

XV.

Въ двухъ прекраснѣйшихъ своихъ и геніальныхъ поэмахъ Пушкинъ противопоставляетъ личность и множественную, коллективную волю: въ «Цыганахъ» и въ «Мѣдномъ Всадникѣ».

Въ первой изъ нихъ личность утверждаетъ себя какъ абсолютная: ибо такова, и только такова, по мысли Пушкина, идея Алеко, который вовсе не какъ «герой убѣжденій» и альтруистъ или «искатель всемірнаго счастія» пришелъ въ таборъ, и развѣ лишь—если необходимо связать его съ другими соціальными искателями и экспериментаторами нашими — какъ первый (въ литературѣ) изъ «опростившихся» русскихъ людей прошлаго вѣка. Однако, при своемъ абсолютномъ самоутвержденіи, личность эта сама по себѣ только относительна («Но, Боже, какъ играли страсти его послушною душой!..»),—между тѣмъ какъ множественная воля, которая противостоитъ личности, утверждаетъ себя относительной эмпирически, въ смиренной ограниченности своей скудной и беззащитной общины, и все-же является безусловной и сверхчеловѣчески могущественной нравственною мощью своего непреложнаго (ибо согласнаго съ началомъ вселенскимъ) внутренняго закона. Напротивъ, въ «Мѣдномъ Всадникѣ» множественная воля гибнущихъ съ ропотомъ на обрекшую ихъ единичную волю людей, въ союзѣ со стихіями, возстаетъ противъ

одного героя, который торжествуетъ, одинъ противъ всѣхъ, надъ людьми и стихіями.

Отчего же въ первой поэмѣ личность побѣждена и какъ бы раздавлена волею множества, а во второй—воля множества личностью? Оттого, что здѣсь личность перестала быть личностью, и человѣкъ обратился въ Мѣднаго Всадника, въ безсмертнаго демона съ тѣломъ изъ мѣди на мѣдномъ конѣ. Оттого, что здѣсь личность совлекла съ себя все относительное и преходящее, и абсолютною утвердила свою сверхличную волю, свое вселенское начало, сильнѣйшее всякой случайной множественности.

Такъ, въ своей посмертной поэмѣ Пушкинъ рѣшаетъ проблему личности въ полномъ согласіи съ тѣмъ произведеніемъ, которое знаменовало впервые его вступленіе въ пору совершенной художественной зрѣлости и окончательное освобожденіе отъ юношескихъ увлеченій идеею отвлеченнаго индивидуализма.

ПРЕДЧУВСТВІЯ И ПРЕДВѢСТІЯ.

НОВАЯ ОРГАНИЧЕСКАЯ ЭПОХА И ТЕАТРЪ БУДУЩАГО.

I.

Видѣть ли въ современномъ символизмѣ возвратъ къ романтическому расколу между мечтой и жизнью? Или слышна въ немъ пророческая вѣсть о новой жизни, и мечта его только упреждаетъ дѣйствительность? Вопросъ, такъ поставленный, можетъ возбудить недоумѣнія. Прежде всего: въ какомъ объемѣ принимается терминъ символизма? Поспѣшимъ разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себѣ, разумѣемъ мы, но шире—современную душу, породившую это искусство, произведенія котораго отмѣчены какъ бы жестомъ указанія, подобнымъ протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу на картинахъ Леонардо да Винчи. Рѣчь идетъ, слѣдовательно, не о пророчественномъ или иномъ значеніи отдѣльныхъ созданій новаго искусства и не объ отдѣльныхъ теоретическихъ утвержденіяхъ новой мысли, но объ общей оріентировкѣ душевнаго пейзажа, о характеристикѣ внутренняго и наполовину подсознательнаго тяготѣнія творческихъ энергій. Итакъ, романтична или пророчественна душа современнаго символизма?

Дальнѣйшія необходимыя разъясненія должны сводиться къ обоснованію поставленной дилеммы. Почему

непремѣнно—или романтизмъ, или пророчествованіе? Отчего не нѣчто третье? Оттого, что только въ этихъ двухъ типахъ духовнаго зиждительства искусство перестаетъ быть успокоенно замкнутымъ въ опредѣленныхъ его понятіемъ границахъ и ищетъ переступить за предѣлы безотносительно-прекраснаго, то становясь глашатаемъ личности и ея притязаній, то возвѣщая судъ надъ жизнью и налагая на нее или, по крайней мѣрѣ, противополагая ей свой законъ. Такъ или иначе, и сознательно ли предписывая пути жизни, или всѣмъ своимъ безсознательнымъ устремленіемъ отрицая ее во имя жизни иной, искусство, въ этихъ двухъ типахъ духовнаго зиждительства, утверждаетъ себя не обособленною сферой культуры, но частью общей культурной энергіи, развивающейся въ формѣ текучей, въ формѣ процесса и становленія, и потому или стремится къ безформенности, или непрестанно разбиваетъ свои формы, не вмѣщая въ нихъ имъ несоразмѣрное содержаніе.

Если постоянный помыслъ о томъ, что лежитъ за гранью непосредственнаго воспріятія, за естественнымъ кругомъ созерцаемаго феномена, отличителенъ для современнаго символическаго искусства; въ особенности же, если наше творчество сознаетъ себя не только какъ отобразительное зеркало иного зрѣнія вещей, но и какъ преображающую силу новаго прозрѣнія,—ясно, что оно, столь отличное отъ самодовлѣющаго и внутренне уравновѣшеннаго искусства классическаго, представляетъ собой одинъ изъ динамическихъ типовъ культурнаго энергетизма.

Но почему романтизму мы противополагаемъ пророчествованіе? И развѣ то, что кажется пророчествомъ

мистику, не можетъ быть опредѣлено историкомъ какъ одна изъ формъ романтизма? Намъ представляется умѣстнымъ различить внутренніе признаки обоихъ понятій.

Романтизмъ—тоска по несбыточному, пророчество—по несбывшемуся. Романтизмъ—заря вечерняя, пророчество—утренняя. Романтизмъ—odium fati; пророчество—«amor fati». Романтизмъ въ спорѣ, пророчество въ трагическомъ союзѣ съ историческою необходимостью. Темпераментъ романтизма меланхолическій, пророчества—холерическій. Невозможное, ирраціональное, чудо—для пророчества постулатъ, для романтизма—pium desiderium. «Золотой вѣкъ» въ прошломъ (концепція грековъ)—романтизмъ; «золотой вѣкъ» въ будущемъ (концепція мессіанизма)—пророчество.

Это послѣднее—лишь примѣръ. И, чтобы сразу-же успокоить скептиковъ, которые скажутъ: «однако золотой вѣкъ не наступилъ», объяснимся, что подъ пророчествованіемъ мы понимаемъ не непремѣнно точное предвидѣніе будущаго, но всегда нѣкоторую творческую энергію, упреждающую и зачинающую будущее, революціонную по существу,—тогда какъ романтизмъ не имѣетъ и не хочетъ имѣть силы историческаго чадородія, враждуетъ со всякою дѣйствительностью, особенно съ исторически ближайшею, и ждетъ лучшаго отъ невозможнаго возврата былого.

II.

На вопросъ о томъ, романтична или пророчественна душа современнаго символизма, отвѣтитъ, конечно, только будущее. Мы же судимъ по гадательнымъ признакамъ и по самонаблюденію. Психологія наша—не

психологія романтиковъ. Романтической мечтательности, романтическому томленію мы противопоставляемъ волевой актъ мистическаго самоутвержденія. Романтизмъ, если онъ *только* романтизмъ, — просто маловѣріе; и маловѣренъ онъ потому, что центръ тяжести его вѣры — внѣ его, но и внѣ міра, и онъ не находитъ въ себѣ силы послѣдовать за мистикой «ab exterioribus ad interiora», — внутрь себя отъ всего внѣшняго, чтобы въ глубинахъ внутренняго опыта творческая воля могла сознать себя и опредѣлить, какъ движущее начало жизни.

Характеристична для опредѣленія отношеній между романтизмомъ и мистическимъ пророчествованіемъ маленькая поэма Шиллера: «Путникъ». Скиталецъ, съ дѣтства покидающій родимый домъ, чтобы отыскать въ концѣ своихъ странствій таинственное «святилище», гдѣ онъ снова обрѣтетъ все отвергнутое имъ, но милое сердцу земное «въ небесной нетлѣнности», имѣетъ Вѣру своимъ «вожатымъ», и Надежда дѣлаетъ ему безконечный и, повидимому, напрасный путь его легкимъ и манящимъ. Стихотвореніе кажется мистическимъ «Pilgrim's Progress», все — до послѣдней строфы, гдѣ обманчивая маска вдругъ сброшена, и мы слышимъ заключительное слово романтика:

И во вѣки надо мною
Не сольется, какъ поднесь,
Небо свѣтлое съ землею.
Т а м ъ не будетъ вѣчно З д ѣ с ь...

Иначе разрѣшается этотъ вздохъ о недостижимомъ въ родственномъ стихотвореніи Вл. Соловьева: «до полуночи неробкими шагами» будетъ идти путникъ

къ берегамъ тайны и чуда, гдѣ—онъ знаетъ это—его ждетъ и дождется сверкающій огнями, завѣтный храмъ.

Романтизмъ вожделѣетъ предметовъ своего мечтанія. Мы же призываемъ то, что, быть можетъ, предчуемъ какъ нѣчто трагическое. Наша любовь къ грядущему включаетъ въ себя жертвенное отрѣшеніе отъ иного, съ чѣмъ мы связаны тончайшими органическими нитями, задушевными связями. Романтизмъ имѣетъ одну только душу; пророчество—слишкомъ часто!—двѣ души: одну—сопротивляющуюся, другую - насильственно влекущую. Пророчество трагично по природѣ. Романтикъ слишкомъ хорошо помнитъ, что его несбыточное—несбыточно; въ его идеалѣ нѣтъ упора и сопротивленія, необходимыхъ для борьбы трагической. Въ міросозерцаніи романтика не жизнь, новая и невѣдомая, противостоитъ живой дѣйствительности, но жизни противостоятъ сновидѣнія, «simulacra inania». Романтизмъ внутренне чуждъ трагизма и потому, пока не кончаетъ капитуляціей передъ дѣйствительностью (и натурализмомъ въ искусствѣ),—такъ любитъ трагическую пышность и внѣшній безпорядокъ страстей. Чуткая же душа пророчества часто боится и медлитъ разбудить уснувшія бури уже шевелящагося хаоса.

Романтикъ называетъ по имени тѣни своихъ мертвецовъ, которыя онъ тревожитъ въ ихъ могилахъ. Мы же вызываемъ невѣдомыхъ духовъ. Символы наши—не имена; они—наше молчаніе. И даже тѣ изъ насъ, которые произносятъ имена, похожи на Колумба и его спутниковъ, называвшихъ Индіей материкъ, что вотъ-вотъ выплыветъ изъ-за дальняго горизонта.

III.

То, о чемъ мы «пророчествуемъ», сводится, съ извѣстной точки зрѣнія, къ предчувствію новой органической эпохи. Для недавно торжествовавшаго позитивизма было едва-ли не очевидностью, что смѣна эпохъ «органическихъ» и «критическихъ» закончена, что человѣчество окончательно вступило въ фазу критицизма и культурной дифференціаціи. Между тѣмъ уже въ XIX вѣкѣ рядъ симптомовъ несомнѣнно обнаруживалъ начинающееся тяготѣніе къ реинтеграціи культурныхъ силъ, къ ихъ внутреннему возсоединенію и синтезу.

Однимъ изъ этихъ симптомовъ было выступленіе на міровую арену русскихъ романистовъ. Неудивительно, что кличъ о предстоящемъ возвратѣ эпохи органической (сызнова и по-новому примитивной) прозвучалъ изъ устъ пришельцевъ-варваровъ: Ж.-Ж. Руссо былъ только наполовину варваръ по духу. Однако, и на Западѣ можно было наслѣдить аналогическія устремленія. Такъ въ культурномъ кругѣ нашихъ старшихъ братьевъ среди варваровъ,—у нѣмцевъ,—возникъ Вагнеръ, и за нимъ—Ницше: тотъ—съ призывомъ къ сліянію художественныхъ энергій въ синтетическомъ искусствѣ, долженствующемъ вобрать въ свой фокусъ все духовное самоопредѣленіе народа; этотъ—съ проповѣдью новой, цѣльной души, для которой (такъ противоположна она душѣ «теоретическаго человѣка», сына эпохи критической!) воля есть уже познаніе, познаніе (въ смыслѣ утвержденія)—жизнь, жизнь—«вѣрность землѣ». Независимо отъ Ницше

Ибсенъ завѣщалъ намъ, «мертвымъ», «воскреснуть»: возсталъ противъ красоты, разбившейся на художества и на отдѣльныя, замкнутыя и обособленныя художественныя созданія, и пророчилъ, что красота вся станетъ жизнью и вся жизнь—красотой.

Идеи общественнаго переустройства, обусловленныя новыми формами классовой борьбы, несли въ себѣ implicite требованіе эпохи органической и предполагали новыя возможности культурной интеграціи. А рядомъ съ ними эволюція нравственнаго сознанія сопровождалась крушеніемъ этики, отлившейся въ разноликія системы внѣшнихъ нормъ, и даже заподозрѣніемъ самой идеи обязанности, — выдвигая на мѣсто прежнихъ ликовъ долга моральный аморфизмъ и адогматизмъ.

Съ кризисомъ нравственныхъ императивовъ открылись необъятные горизонты мистики, понимаемой какъ свободное самоутвержденіе сверхличной воли въ индивидуумѣ. Индивидуализмъ стремился къ интеграціи личности въ ея переживаніяхъ, уединяя и дифференцируя въ то же время личность въ планѣ общественномъ; но мистическій сверхъ-индивидуализмъ перебрасываетъ мостъ отъ индивидуализма къ принципу вселенской соборности, совпадая въ общественномъ планѣ съ формулой анархіи, поскольку послѣдняя, въ ея чистой идеѣ, представляетъ синтезъ безусловной индивидуальной свободы съ началомъ соборнаго единенія.

Попытки религіознаго синкретизма, попытки введенія въ христіанское сознаніе элементовъ своеобразно преломленнаго въ его средѣ пантеизма, новыя, болѣе духовныя, откровенія идеи теократической,—всѣ эти

разнообразные феномены были симптомами начинающейся интеграціи въ сферѣ религіозной. Наконецъ, въ области философіи реакція противъ навыковъ и методовъ мышленія, свойственныхъ эпохѣ критической, сказывается въ преодолѣніи самого идеализма и въ тяготѣніи къ примитивному реализму. Не одинъ Ницше чувствовалъ себя роднѣе Гераклиту, нежели Платону; и не лишена вѣроятности догадка, что ближайшее будущее создастъ типы философскаго творчества, близкіе къ типамъ до-сократовской, до-критической поры, которую Ницше называлъ «трагическимъ вѣкомъ» эллинства.

IV.

Въ кругѣ искусства символическаго, символъ естественно раскрывается какъ потенція и зародышъ миѳа. Органическій ходъ развитія превращаетъ символизмъ въ миѳотворчество. Внутренній необходимый путь символизма предначертанъ и уже предвозвѣщенъ (искусствомъ Вагнера). Но миѳъ—не свободный вымыселъ: истинный миѳъ—постулатъ коллективнаго самоопредѣленія, а потому и не вымыслъ вовсе и отнюдь не аллегорія или олицетвореніе, но ипостась нѣкоторой сущности или энергіи. Индивидуальный же и не общеобязательный миѳъ — невозможность, contradictio in adiecto. Ибо и символъ сверхъ-индивидуаленъ по своей природѣ, почему и имѣетъ силу превращать интимнѣйшее молчаніе индивидуальной мистической души въ органъ вселенскаго единомыслія и единочувствія, подобно слову и могущественнѣе обычнаго слова. Такъ искусство, въ

своемъ тяготѣніи къ миѳотворчеству, тяготѣетъ къ типу большого, всенароднаго искусства.

Мы пережили свою критическую эпоху, свою эпоху дифференціаціи—тотъ кругъ, когда искусство наше было «интимнымъ». Мы вступили въ кругъ искусства «келейнаго», искусства отшельниковъ, сверхъ-индивидуалистовъ, преодолѣвшихъ въ принципѣ старый индивидуализмъ, внѣшне уединенныхъ, внутренне соединенныхъ съ міромъ, людей не личнаго, а вселенскаго воленія и устремленія въ планѣ личной свободы. Искусство келейниковъ есть уже искусство универсальное, но лишь въ формѣ скрытой энергіи и потенціально. Станутъ ли они органами миѳотворчества, т.-е. творцами и ремесленниками всенароднаго искусства? Осуществленіе этой возможности означало бы наступленіе органической эпохи въ искусствѣ. И если бы такая интеграція художественныхъ энергій осуществилась въ дѣйствительности, она, по внутренней логикѣ своего развитія, выявилась бы и сосредоточилась въ синтетическомъ искусствѣ всенароднаго дѣйства и хоровой драмы.

V.

Но прежде чѣмъ перейти къ изслѣдованію природы хорового дѣйства, намъ необходимо бросить взглядъ на проблему архитектуры въ связи съ вопросомъ о возможностяхъ наступленія новой органической эпохи.

Безошибочная индукція увѣряетъ насъ, что каждая органическая эпоха въ исторіи ознаменовывается возникновеніемъ существенно новаго архитектурнаго

стиля. Иначе, впрочемъ, и быть не можетъ, если органическая эпоха характеризуется полною интеграціей художественныхъ энергій: ихъ синтетическое единство отпечатлѣвается въ единомъ стилѣ эпохи, искусствомъ же стиля по преимуществу является зодчество.

Можно ли, однако, предполагать, что въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ возникнетъ самостоятельный архитектурный стиль? Правда, допущеніе абсолютно новой культурной эпохи обусловливаетъ собою и допущеніе абсолютно новыхъ культурныхъ потребностей, отпечатокъ которыхъ не можетъ не произвести глубокихъ измѣненій въ формахъ архитектоники. Достаточно указать на постулируемый развитіемъ миѳа и драмы хоръ и хороводъ—музыкально-поэтическіе элементы, предписывающіе зодчеству мотивы круга и кольцеобразнаго огражденія, напримѣръ, круговой колоннады.

Тѣмъ не менѣе, мы склонны думать, что не архитектура статическая отмѣтитъ нарождающуюся органическую эпоху, которая уже не можетъ быть примитивною въ томъ смыслѣ, въ какомъ истинно примитивны были ея историческія предшественницы,—но та динамическая и текучая архитектура, имя которой—Музыка. Недаромъ же музыка преимущественно новое и наше искусство въ хороводѣ искусствъ нашей динамической и текучей культуры. И какъ въ тѣ примитивныя эпохи все творчество было запечатлѣно единымъ архитектурнымъ стилемъ, какъ тогда всѣ его потоки втекали въ священное вмѣстилище храма,—такъ все творчество будущаго будетъ возникать «изъ духа музыки» и вливаться въ ея всеобъемлющее лоно.

Поскольку примитивное искусство было религіозно до своей сердцевины, постольку гіератично было зодчество. Кажется, что архитектура пала съ паденіемъ храма, какъ фетиша. Будущая органическая эпоха не можетъ не быть болѣе одухотворенной, чѣмъ эпохи, ей предшествовавшія: фетишизмъ, этотъ вѣчно живой, глубоко живучій культурный факторъ, не исчезнетъ, но, вѣроятно, предстанетъ въ утонченнѣйшемъ своемъ аспектѣ,—быть можетъ, какъ фетишъ-мелодія или музыкальное внушеніе.

Какъ бы то ни было, музыка, которая съ поры Бетховена и Вагнера заняла въ нашемъ эстетическомъ сознаніи подобающее ей мѣсто, какъ зачинательница и руководительница всякаго будущаго синтетическаго дѣйства и художества, является и въ перспективѣ грядущей органической эпохи равно предназначенною ко владычеству и гегемоніи во всей сферѣ художественнаго творчества. Намъ было важно установить этотъ результатъ для дальнѣйшаго изслѣдованія проблемы хорового дѣйства.

VI.

Энергія, имя которой—Искусство, является намъ или собранной и кристаллизованной въ устойчивыхъ и готовыхъ формахъ своей объективаціи, которыя мы эстетически воспринимаемъ, какъ бы расплавляя и сызнова возсоздавая ихъ въ нашемъ сознаніи,—или же текучей и развивающейся передъ нами и впервые объективирующейся въ нашемъ воспріятіи. Полюсъ статики въ искусствѣ представленъ зодчествомъ, динамики—музыкой. Ближе всего къ этимъ предѣль-

нымъ точкамъ, изъ остальныхъ искусствъ, ваяніе и пляска: первое—къ предѣлу статическаго покоя, вторая—къ предѣлу динамическаго движенія.

Но и пляска—лишь послѣдовательность скульптурныхъ моментовъ; и въ самой музыкѣ внезапно возникаетъ изъ гармоническихъ волнъ пластическая форма солнечно-очерченной мелодіи и стоитъ аполлинійскимъ видѣніемъ надъ темно-пурпурными глубинами оргійныхъ зыбей. Есть статика въ музыкѣ, и въ пластикѣ динамика.

Сикстинская Мадонна идетъ. Складки ея одеждъ выдаютъ ритмъ ея шаговъ. Мы сопутствуемъ ей въ облакахъ. Сфера, ее окружающая,—скопленіе дѣйствующихъ жизней: весь воздухъ переполненъ ангельскими обличіями. Все живетъ и несетъ ее; предъ нами—гармонія небесныхъ силъ, и въ ней, какъ движущаяся мелодія,—она сама; а на рукахъ ея—Младенецъ, съ устремленнымъ въ міръ взоромъ, исполненнымъ воли и геніальной рѣшимости,—Младенецъ, котораго она отдаетъ міру, или, скорѣе, который самъ влечетъ въ міръ ее, свою плоть, и съ нею стремитъ за собою всю сферу, гдѣ она блуждаетъ.

Въ каждомъ произведеніи искусства, хотя бы пластическаго, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритмъ и внутреннее движеніе; но сама душа искусства музыкальна. Истинное содержаніе художественнаго изображенія всегда шире его предмета. Твореніе генія говоритъ намъ о чемъ-то иномъ, болѣе глубокомъ, болѣе прекрасномъ, болѣе трагическомъ, болѣе божественномъ, чѣмъ то, что оно непосредственно выражаетъ. Въ этомъ смыслѣ оно всегда символично; но то, что оно

объемлетъ своимъ символомъ, остается для ума необъятнымъ, и несказа́ннымъ для человѣческаго слова. Чтобы произведеніе искусства оказывало полное эстетическое дѣйствіе, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмѣримость его конечнаго смысла. Отсюда—устремленіе къ неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетическаго наслажденія: и эта воля, этотъ порывъ—музыка.

VII.

Обратимся, послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній о статической и динамической формахъ художественной энергіи, къ вопросу о томъ, какіе пути открываются театру,—при заранѣе условленномъ допущеніи, что судьбы современнаго искусства въ цѣломъ опредѣляются обще-культурнымъ тяготѣніемъ къ собиранію и интеграціи дифференцированныхъ энергій.

Впрочемъ, и помимо этого допущенія нельзя не видѣть, что жажда иного, еще не раскрывшагося театра, жажда неопредѣленная и глухая, и столь же неопредѣленное и глухое недовольство театромъ существующимъ стали явленіемъ обычнымъ. Тогда какъ въ другихъ родахъ искусства художники опережаютъ запросы общества и должны бороться съ преданіемъ не за свое новое творчество только, но и за самый принципъ перемѣны и нововведенія,—въ области Музы сценической «мысль о желательности исканій встрѣчаетъ едва ли ли не всеобщее, частью прямое, частью симптоматически выраженное и молчаливое признаніе» *).

---

*) „Новыя Маски", (стр. 54).

Не подлежитъ сомнѣнію, что, какъ формально искусство сценическое принадлежитъ къ динамическому типу искусствъ, поскольку драма развивается передъ нами во времени, такъ и по внутренней своей природѣ оно представляетъ собой дѣйствующую энергію, направленную не къ тому только, чтобы обогатить наше сознаніе вселеніемъ въ него новаго образа красоты, какъ предмета безвольныхъ созерцаній, но и къ тому, чтобы стать активнымъ факторомъ нашей душевной жизни, произвести въ ней нѣкоторое внутреннее событіе. Вѣдь еще древніе говорили объ «очищеніи» («каѳарсисѣ») души зрителей, какъ цѣли, преслѣдуемой и достигаемой истинною трагедіей.

Между тѣмъ всемірно-историческое развитіе театра являетъ значительный уклонъ, отъ этого исконнаго самоопредѣленія Музы сценической, къ полюсу пластической статики. Драма родилась «изъ духа музыки», по слову Ницше, или, въ болѣе точныхъ историческихъ терминахъ, изъ хорового диѳирамба. Въ этомъ диѳирамбѣ все динамично: каждый участникъ литургическаго кругового хора—дѣйственная молекула оргійной жизни Діонисова тѣла, его религіозной общины. Изъ жертвеннаго экстатическаго служенія возникло діонисійское искусство хоровой драмы. Прежняя реальная жертва, впослѣдствіи жертва фиктивная, это—протагонистъ, ипостась самого бога оргій, изображающій внутри круга страдальную участь обреченнаго на гибель героя. Хороводъ—первоначально община жертвоприносителей и причастниковъ жертвеннаго таинства.

Дальнѣйшія судьбы діонисійскаго искусства опредѣляются дифференціаціей частей его изначальнаго

состава. Диѳирамбъ обособляется, какъ самостоятельный родъ лирики. Въ драмѣ дѣянія и страсти героя-протагониста пріобрѣтаютъ значеніе исключительное, привлекаютъ всепоглощающее вниманіе присутствующихъ, обращая ихъ изъ прежнихъ сообщниковъ священнаго дѣйства, изъ совершителей обряда въ зрителей праздничнаго зрѣлища. Хоръ, давно отдѣлившійся отъ общины, отобщается и отъ героя: онъ—уже только сопровождающій элементъ центральнаго событія, воспроизводящаго перипетіи героической участи, пока не становится окончательно ненужнымъ и даже стѣснительнымъ. Такъ выростаетъ «театръ» (θέατρον), т.-е. «зрѣлище» (spectacle, Schauspiel),—т о л ь к о зрѣлище. «Маска» актера уплотняется, такъ, что чрезъ нее уже и не сквозитъ ликъ бога оргій, ипостасью котораго былъ нѣкогда трагическій герой: «маска» сгущается въ «характеръ».

Въ вѣкъ Шекспира все разсчитано на воспроизведеніе этого «характера». И французскій театръ XVII вѣка—развѣ это не апогей приближенія сцены къ пластикѣ? Эпоха, замкнувшая текучую музыку природы въ неподвижно-архитектурныя формы Версальскихъ садовъ,—развѣ не сдѣлала она столь же статическими и лики Мельпомены? Мы восхищаемся произведеніями этой великой поры драматическаго творчества, какъ произведеніями пластическими. Подобно статуѣ, герой предстоитъ намъ какъ живой механизмъ мускуловъ, изъ которыхъ каждый своимъ напряженіемъ обнаруживаетъ строеніе и устремленіе остальныхъ. Логичность судьбы, единственно насъ занимающей, такова, что все обусловлено всѣмъ, и выпаденіе одного звена прагматической цѣпи раз-

рушаетъ цѣлое. Развитіе драмы обращается въ демонстрацію математической теоремы, сцена—въ арену, гдѣ вступаютъ въ бой гладіаторы страсти и рока. Толпа расходится, удовлетворенная зрѣлищемъ борьбы, насыщенная убійствомъ, но не омытая кровью жертвенной.

VIII.

Новый театръ снова тяготѣетъ къ началу динамическому. Не таковъ ли театръ Ибсена, гдѣ въ томительной духотѣ сгущается электричество накопленныхъ энергій и разражаются въ демоническомъ великолѣпіи нѣсколько очистительныхъ ударовъ, не разрѣшая однако атмосферу отъ ея грозящей напряженности? Или театръ Матерлинка, уводящій насъ въ лабиринтъ тайны, чтобы покинуть передъ замкнутой желѣзной дверью? Или театръ Верхарна, гдѣ протагонистомъ выступаетъ сама толпа? Или Вагнерово дѣйство о Тристанѣ и Изольдѣ, гдѣ лики любящихъ возникаютъ, въ конвульсіяхъ трагической страсти, изъ волнъ темнаго хаоса, всемірнаго Мэона, чтобы снова поникнуть и истаять въ немъ, платя, какъ индивидуумы, по слову древняго Анаксимандра, своею гибелью искупительное возмездіе за самое возникновеніе свое,—такъ что ничего болѣе не остается предъ потеряннымъ взоромъ соглядатая ихъ судебъ, кромѣ безпредѣльнаго пурпуроваго океана неугомонной міровой Воли и неистомнаго мірового Страданія?

Нагляднѣе всего, быть можетъ, проявляется принципъ динамизма въ такъ называемомъ реалистическомъ

театрѣ, который хочетъ быть завѣдомо terre-à-terre и изгоняя поэтому «героя», дѣлаетъ какъ бы центральнымъ лицомъ драмы самоё «Жизнь», какъ текучее становленіе и неразрѣшающійся процессъ. Тѣ, кто идутъ созерцать эти кинематографы повседневности, заранѣе знаютъ, что передъ ихъ глазами не завяжется впервые новый узелъ живыхъ силъ и они не увидятъ никакой «развязки», потому что сама «жизнь»—единственный узелъ той всеобщей драмы, отрывокъ которой будетъ разыгранъ на сценѣ, и развязка еще не дана дѣйствительностью. Они удовольствуются, если драматургъ выдвинетъ частную проблему этой жизни, поставитъ вопросъ, подлежащій обсужденію на митингѣ общественнаго мнѣнія. Но динамическое начало драмы здѣсь утверждается вполнѣ. Цѣль зрѣлища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность сгустить всѣми переживаемое внутреннее событіе — «жизнь»; ужаснуться, разглядѣвъ и узнавъ собственный двойникъ; бросить факелъ въ черную пропасть, зіяющую подъ ногами у всѣхъ, чтобы освѣтить бѣглымъ лучомъ ея бездонную неизмѣримость. Но это уже почти діонисійскій трепетъ и «упоеніе на краю бездны мрачной».

Если же новый театръ снова динамиченъ, пусть будетъ онъ таковымъ до конца. По примѣру древнихъ, врачевавшихъ изступленіе экстатическою музыкой и возбуждающими ритмами пляски, намъ надлежитъ искать музыкальнаго усиленія аффекта какъ средства, могущаго произвести цѣлительное разрѣшеніе. Театръ долженъ окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итакъ, онъ долженъ перестать быть «театромъ» въ смыслѣ только «зрѣлища». Довольно зрѣлищъ, не нужно circenses. Мы хотимъ собираться, чтобы тво-

рить—«дѣять»—соборно, а не созерцать только: «zu schaffen, nicht zu schauen». Довольно лицедѣйства, мы хотимъ дѣйства. Зритель долженъ стать дѣятелемъ, соучастникомъ дѣйства. Толпа зрителей должна слиться въ хоровое тѣло, подобное мистической общинѣ стародавнихъ «оргій» и «мистерій».

IX.

Въ діонисійскихъ оргіяхъ, древнѣйшей колыбели театра, каждый ихъ участникъ имѣлъ предъ собою двойственную цѣль: соучаствовать въ оргійномъ дѣйствіи (συμβακχεύειν) и въ оргійномъ очищеніи (καθαρίζεσθαι), святить и святиться, привлечь божественное присутствіе и воспріять благодатный даръ,—цѣль теургическую, активную (ἱερουργεῖν) и цѣль патетическую, пассивную (πάσχειν).

Обособленіе элементовъ первоначальнаго дѣйства имѣло своимъ послѣдствіемъ ограниченіе діапазона внутреннихъ переживаній общины: ей было предоставлено только «испытывать» (πάσχειν) чары Діониса; и древній теоретикъ драмы, Аристотель, говоритъ поэтому лишь о пассивныхъ переживаніяхъ (πάθη) зрителей. Неудивительно, что самое дѣйствіе отодвигается съ орхестры, круглой площадки для хора посреди подковы сидѣній, на просценіумъ, все выше возносящійся надъ уровнемъ орхестры. Проводится та заколдованная грань между актеромъ и зрителемъ, которая понынѣ дѣлитъ театръ, въ видѣ линіи рампы, на два чуждые одинъ другому міра, только дѣйствующій и только воспринимающій,—и нѣтъ венъ, которыя бы

соединяли эти два раздѣльныя тѣла общимъ кровообращеніемъ творческихъ энергій.

Театральная рампа разлучила общину, уже не сознающую себя, какъ таковую, отъ тѣхъ, кто сознаютъ себя только «лицедѣями». Сцена должна перешагнуть за рампу и включить въ себя общину, или же община должна поглотить въ себѣ сцену. Такова цѣль, нѣкоторыми уже сознанная; но гдѣ пути къ ея осуществленію?

Напрасно было бы искать приближенія къ этой цѣли предрѣшеніемъ содержанія желаемой новой драмы. Будетъ ли искомый театръ «театромъ юности и красоты» или зрѣлищемъ «человѣческаго счастія безъ слезъ» (по недавнему требованію Матерлинка-теоретика), театромъ завѣтныхъ воспоминаній или вѣщихъ предчувствій, благоуханій или священныхъ трепетовъ, поученій познавательнаго порядка или воспитательнаго, театромъ-«платформой» или театромъ-каѳедрой—ни одна изъ этихъ программъ не даетъ средства расколдовать чары театральной рампы. Возможны ухищренія, облегчающія публикѣ вмѣшательство въ ходъ представленія; можно вызвать реплики изъ среды зрителей (таковыя не рѣдки на представленіяхъ итальянскихъ и французскихъ мелодрамъ); нетрудно, разъ дѣло коснется политики, превратить залу въ публичный митингъ: но все это, конечно, не есть эстетическое рѣшеніе поставленной проблемы. Столь же мало помогутъ дѣлу нововведенія чисто внѣшнія и обстановочныя: современный театръ останется тѣмъ же по духу и тогда, когда надъ головой зрителей будетъ синѣть открытое небо или проглянутъ за сценой вулканическія очертанія береговъ прекраснаго Lago Albano.

Безплодны попытки установить связь между про-

блемой рампы и вопросомъ: что должно быть предметомъ грядущей драмы? Ибо всему долженъ быть въ ней просторъ: трагедіи и комедіи, мистеріи и лубочной сказкѣ, миѳу и общественности. Все дѣло не въ «что?», а въ «какъ?»,—«какъ», понятомъ равно въ смыслѣ музыкальномъ и психологическомъ и въ смыслѣ выработки формъ, внутренне способныхъ нести динамическую энергію будущаго театра. Мы не видимъ средства слить сцену и зрительный залъ помимо разнузданія скрытой и скованной діонисійской стихіи драматическаго дѣйствія—въ оркестровой симфоніи и въ самостоятельной, музыкальной и пластической жизни хора.

X.

Въ настоящее время драма, съ одной стороны, съ другой—такъ называемая «музыкальная драма» живутъ каждая своей жизнью, текутъ въ двухъ раздѣльныхъ руслахъ, и водораздѣлъ ихъ кажется непереходимымъ. Единая энергія, питая два параллельные потока, умалена и ослаблена въ обоихъ. Къ счастью, есть признаки, указывающіе на недолговѣчность раскола и на склоненіе обоихъ теченій къ точкѣ сліянія.

Ограничимся однимъ примѣромъ. Не знаменательно ли, что драма Матерлинка «Пеллеасъ и Мелизанда» нуждается въ музыкальномъ истолкованіи и находитъ таковое въ музыкѣ Дебюсси? Но что эта музыка Дебюсси къ «Пеллеасу», какъ не сведеніе къ абсурду Вагнерова начала «безконечной мелодіи» или, если угодно, речитатива, притязающаго, во что бы то ни стало, заградить доступъ живой рѣчи и живой драматической игрѣ въ

заколдованный кругъ музыкальнаго царства? Остается сдѣлать еще одинъ шагъ — и рѣчь восторжествуетъ надъ условною обязательностью пѣнія, которое уже обезцвѣчено до мертвенной речитативной декламаціи.

Ясно, что музыкальная драма должна стать просто драмой; музыка же сохранитъ и утвердитъ свое господство въ симфоніи и хорѣ, съ его массовыми взрывами и разнообразными группировками, полифоніями, монодіями и soli,—на площадкѣ для танцевъ или орхестрѣ (ὀρχήστρα) единаго синтетическаго дѣйства, индивидуальныя роли котораго будутъ исполняться на сценѣ драматическими актерами.

Въ самомъ дѣлѣ, драма влечется къ музыкѣ,—потому что только съ помощью музыки она въ состояніи раскрыть до конца свою динамическую природу, свою Діонисову стихію; потому что только музыка дастъ ей грандіозный стиль и ее,—которая должна не слѣдовать за другими искусствами, а предводить ихъ въ предрѣшенномъ эпохой устремленіи отъ интимной и утонченной замкнутости къ большимъ линіямъ и многообъемлющимъ формамъ, отъ миніатюры и картины къ al-fresco,—сдѣлаетъ носительницей художества всенароднаго. Музыка же должна принять въ себя драму словесную, потому что не въ силахъ одна разрѣшить задачу синтетическаго театра.

XI.

Кажется, что только культурно-историческимъ треніемъ, обусловливающимъ медленную постепенность въ преодолѣніи укоренившихся традицій, объясняется внутренняя аномалія Вагнерова творчества,

исключающаго, въ явномъ противорѣчіи съ принципомъ синтетическимъ, изъ своего «хоровода искусствъ» какъ игру драматическаго актера, такъ и реальный хоръ съ его пѣніемъ и орхестикой. Правда, въ отношеніи къ хору формула Вагнера опирается на нѣкоторое теоретическое оправданіе, критика котораго, впрочемъ, уже облегчена самимъ Вагнеромъ, поскольку онъ теоретически не только пріемлетъ идею хора, но и разсматриваетъ его, какъ истиннаго носителя выявляющейся въ ликахъ героевъ трагедіи.

Хоръ для Вагнера—само содержаніе драмы, сама Діонисова стихія, ее творящая, — какъ сказали бы мы; но хоръ этотъ — хоръ сокровенный и безглагольный: онъ—оркестровая симфонія, знаменующая динамическую основу бытія. Этотъ символическій, безсловесный хоръ—нѣмая Воля, выбрасывающая своимъ немолчнымъ прибоемъ на призрачный островъ аполлинійскихъ сновидѣній сцены человѣческіе облики и голоса «безконечной мелодіи». Сошедшіеся на «Festspiel» мыслятся какъ молекулы оргійной жизни оркестра; они участвуютъ въ дѣйствѣ, но также лишь латентно и символически. Вагнеръ-іерофантъ не даетъ общинѣ хорового голоса и слова. Почему? Она имѣетъ право на этотъ голосъ, потому что предполагается не толпою зрителей, а сборищемъ оргіастовъ.

Но оркестръ изображаетъ метафизическій хоръ всемірной Воли; хоревты были бы, даже какъ мистическій сонмъ, все же голосомъ сознанія только человѣческаго. Это возраженіе падаетъ потому, что пѣснь хора не замѣнила бы симфоніи, а лишь влилась въ нее, какъ часть. Символъ хорового слова достойно представилъ бы въ безпредѣльности кос-

мическаго экстаза діонисійскую душу человѣчества, какъ его сознательную и дѣйственную носительницу, какъ миѳическую Гиппу (Ἵππα), пріемлющую въ свою обвитую змѣями колыбель новорожденнаго Вакха. И, кромѣ того, какой-то тайный эстетическій законъ требуетъ отъ художника антропоморфизма во всемъ и мститъ за его устраненіе проклятіемъ аморфизма, сухости и монотоніи.

Вагнеръ остановился на полпути и не досказалъ послѣдняго слова. Его синтезъ искусствъ не гармониченъ и не полонъ. Съ несоотвѣтственной замыслу цѣлаго односторонностью онъ выдвигаетъ пѣвца-солиста и оставляетъ въ небреженіи рѣчь и пляску, множественную вокальность и символизмъ множества. Въ музыкальной драмѣ Вагнера, «какъ въ Девятой Симфоніи Бетховена, нѣмые инструменты усиливаются заговорить, напрягаются вымолвить искомое и несказанное. Какъ въ Девятой Симфоніи, человѣческій голосъ, одинъ, скажетъ Слово. Хоръ долженъ быть возстановленъ сполна, въ своемъ древнемъ полноправіи. Безъ него нѣтъ общаго дѣйства, и зрѣлище преобладаетъ» *).

XII.

Итакъ, выводимая нами формула синтетической драмы требуетъ, во-первыхъ, чтобы сценическое дѣйствіе возникало изъ оркестровой симфоніи и ею замыкалось и чтобы та же симфонія была динамическою основой дѣйствія, ее прерывающаго внутренне

*) „Вагнеръ и Діонисъ“ (стр. 67).

законченными эпизодами драматической игры,—ибо изъ діонисійскаго моря оргійныхъ волненій поднимается аполлинійское видѣніе миѳа и въ тѣхъ же эмоціональныхъ глубинахъ экстаза исчезаетъ, высвѣтливъ ихъ своимъ чудомъ, когда завершенъ кругъ музыкальнаго «очищенія»; во-вторыхъ, чтобы реальный хоръ сталъ частью симфоніи и частью дѣйствія; въ-третьихъ, чтобы актеры говорили, а не пѣли со сцены.

Въ дополненіе ко второму требованію должно прибавить, какъ условіе его осуществленія, и требованіе возстановленія орхестры. Партеръ долженъ быть очищенъ для хорового танца и хоровой игры и представлять собою подобіе ровнаго дна отовсюду доступной котловины у подножія холмныхъ склоновъ, занятыхъ спереди сценой, ступенями сидѣній для зрителей съ остальныхъ сторонъ. Оркестръ долженъ или оставаться невидимымъ въ полости, опредѣленной ему въ театрѣ Вагнера, или быть расположеннымъ въ другихъ мѣстахъ. Корифей орудійнаго оркестра, въ одеждѣ, соотвѣтствующей хору, со своимъ чародѣйнымъ жезломъ и ритмическими жестами всемогущаго волшебника и мистагога, не оскорбляетъ нашего эстетическаго чувства: онъ можетъ стоять на глазахъ у всей общины.

Хоръ легче всего мыслится нами, какъ хоръ двойственный: малый хоръ, непосредственно связанный съ дѣйствіемъ, какъ въ трагедіяхъ Эсхила, и хоръ, символизующій всю общину и могущій быть произвольно умноженнымъ новыми участниками, хоръ, слѣдовательно, многочисленный и вторгающійся въ дѣйствіе лишь въ моменты высочайшаго подъема и

полнаго высвобожденія діонисійскихъ энергій, — примѣромъ ему является диѳирамбическій хоръ Бетховеновой Девятой Симфоніи. Первый хоръ, естественно, вноситъ больше игры и орхестики въ синтетическое дѣйство; второй ограничивается болѣе важными, какъ и наиболѣе одушевленными, ритмами, образуетъ ходы (процессіи, ѳеоріи) и дѣйствуетъ своею массовою грандіозностью и соборнымъ авторитетомъ представляемой имъ общины. Въ самостоятельной жизни хора открывается просторъ какъ всѣмъ формамъ музыкальной дифференціаціи, такъ и постояннымъ нововведеніямъ въ программѣ хоровыхъ intermezzi, дабы онъ служилъ вмѣстилищемъ непрерывному творчеству общиннаго оргійнаго сознанія.

Эти измѣненія, несомнѣнно, предполагаютъ отреченіе сцены какъ отъ бытового реализма, такъ въ значительной степени и отъ вожделѣній театральной «иллюзіи». Обѣ эти утраты едва-ли, однако, устрашатъ современниковъ и, конечно, еще менѣе устрашатъ грядущія народныя массы, съ ихъ исконнымъ пристрастіемъ къ идеальному стилю. Кажется, и бытовой реализмъ, и сценическая иллюзія уже сказали свое послѣднее слово, и ихъ средства до дна исчерпаны современностью. Во всякомъ случаѣ, предвидя новый типъ театра, мы не отрицаемъ ни возможности, ни желательности сосуществованія другихъ типовъ, какъ уже извѣстныхъ и нами использованныхъ, такъ и иныхъ, еще не развившихся изъ устарѣлыхъ или старѣющихъ формъ.

XIII.

Нѣтъ сомнѣнія, что будущій театръ, какимъ онъ намъ представляется, оказался бы послушнымъ орудіемъ

того миѳотворчества, которое, въ силу внутренней необходимости, имѣетъ возникнуть изъ истинно символическаго искусства, если послѣднее перестанетъ быть достояніемъ уединенныхъ и найдетъ гармоническое созвучіе съ самоопредѣленіемъ души народной. Поэтому божественная и героическая трагедія, подобная трагедіи античной, и мистерія, болѣе или менѣе аналогичная средневѣковой, прежде всего отвѣтствуютъ предполагаемымъ формамъ синтетическаго дѣйства.

Но формы эти болѣе гибки, нежели то можетъ казаться съ перваго взгляда. Политическая драма всецѣло вливается въ нихъ и даже впервые чрезъ нихъ пріобрѣтаетъ хоровой, т.-е. въ символѣ всенародный, резонансъ. Не забудемъ, что миѳотворческая трагедія эллиновъ часто бывала вмѣстѣ и политическою драмой, и община, праздновавшая въ театрѣ праздникъ Великихъ Діонисій, естественно обращалась въ мірскую сходку, бросая свой восторгъ или свою ненависть на государственные вѣсы народнаго собранія или совѣта старѣйшинъ. То же вліяніе, но въ еще сильнѣйшей степени, оказывала на общественность комедія высокаго стиля—комедія Аристофана.

Только въ хоровыхъ формахъ музыкальнаго дѣйства комедія новаго времени, издавна прикованная къ быту и повседневности, почерпнетъ отвагу свободнаго полета; только въ нихъ она, не переставая смѣшить,—напротивъ, воскрешая божественную оргійность смѣха, — увлечетъ толпы въ міръ самой причудливой и разнузданной фантазіи и вмѣстѣ послужитъ органомъ самоопредѣленія общественнаго.

XIV.

Среди разнообразныхъ возраженій, которыя могутъ быть противопоставлены нашимъ построеніямъ, мы предусматриваемъ два, устраненіе которыхъ поможетъ намъ дополнить нашъ очеркъ будущаго хорового дѣйства существенными чертами. Одно изъ этихъ возраженій формально и основано на понятномъ эстетическомъ недоумѣніи, другое касается внутренней стороны нашей темы и требуетъ нѣкотораго углубленія.

Сочетаніе музыки и пѣнія съ говоромъ обычно кажется намъ эстетически непріемлемымъ. Мы знаемъ и не любимъ его, напримѣръ, въ опереттѣ. Однако, нельзя упускать изъ вида, что здѣсь неблагопріятное впечатлѣніе обусловливается болѣе всего спеціальными причинами, составляющими особенность даннаго типа театральныхъ представленій. Невыносимо, чтобы актеръ, только что предававшійся обычной бесѣдѣ, отнюдь не ритмической и даже подчеркивающей стиль своей повседневности, вдругъ подавалъ реплику романсомъ или куплетами; непріятно уже и то, что разговоръ и пѣніе происходятъ на тѣхъ же, преслѣдующихъ цѣли иллюзіи и все-же неправдоподобныхъ, подмосткахъ.

Какъ иначе воспринимаемъ мы выступленіе хора античныхъ трагедій въ тѣхъ рѣдкихъ и счастливыхъ случаяхъ, когда мы слышимъ его дѣйствительно поющимъ! Въ хоровомъ дѣйствѣ, которое намъ предносится, не только область музыки и область ритмической рѣчи раздѣлены большею частью топографически, но и весь стиль драматической игры, какъ это вытекаетъ изъ существа дѣла, столь различенъ отъ стиля современ-

наго, что ничего нельзя утверждать заранѣе о неизбѣжной дисгармоніи элементовъ музыкальнаго и драматическаго.

И если современная рампа дѣлаетъ неузнаваемыми людей, передъ ней говорящихъ и жестикулирующихъ, возможенъ ли удовлетворительный учетъ зрительныхъ и акустическихъ условій будущей хоровой драмы, выводящей насъ, если не подъ открытое небо и не въ дневное освѣщеніе, то, во всякомъ случаѣ, изъ стѣнъ теперешней театральной залы, этого расширеннаго салона, въ иную архитектурную обстановку и въ перспективность совсѣмъ иныхъ пространствъ? Конечно, всѣ таинства иллюзіи, все искусство постановки будутъ использованы, чтобы сдѣлать явленіе актеровъ грандіознымъ; всѣ средства акустики—чтобы усилить и возвеличить звукъ ихъ рѣчи. И, прежде всего, потребуетъ разрѣшенія основная задача—выработка соотвѣтствующаго новымъ потребностямъ стиля игры и дикціи.

Вѣроятно, съ другой стороны, что новыя условія драмы сдѣлаютъ ея прагматическое содержаніе менѣе сложнымъ, дѣйствіе менѣе развитымъ, какъ мы видимъ это у древнихъ, и, наконецъ, рѣчи дѣйствующихъ лицъ менѣе многословными.

XV.

Послѣднее замѣчаніе приводитъ насъ къ другому возраженію, нами предусмотрѣнному. Новѣйшая драма стремится стать внутренней. Она «отрѣшается отъ явленія, отвращается отъ обнаруженія». Математическимъ предѣломъ этого тяготѣнія ко внутреннему

полюсу трагическаго является — молчаніе *). Спрашивается: согласуется ли мысль объ устремленіи драмы къ безмолвію съ утвержденіемъ хорового и соборнаго начала, какъ основы будущаго дѣйства?

Парадоксомъ можетъ показаться наше *нѣтъ*. Но мы знаемъ, что въ сверхъ-индивидуализмѣ разрѣшается индивидуализмъ; и если предъ нами борется и гибнетъ уединенный герой,—гдѣ токъ діонисійскаго оргійнаго общенія между нимъ и нами, внѣ потенціальнаго или реальнаго хорового сознанія и единочувствія? И чѣмъ уединеннѣе молчаніе героя, тѣмъ нужнѣе хоръ. Такъ, въ Эсхиловой трагедіи «Ніобея» героиня безмолвствовала до заключительнаго поворота дѣйствія, но зритель ея судебъ жилъ съ хоромъ и въ хорѣ ея внутреннею жизнью.

Когда послѣ длительныхъ и ожесточенныхъ схватокъ съ Судьбой, постучавшейся въ его дверь, герой-рокоборецъ Пятой Симфоніи Бетховена кажется сраженнымъ, что утѣшитъ насъ въ его трагической участи—нашей участи, въ силу экстаза и внушенія Діонисова,—кромѣ хора, нашего соборнаго *я*? И незримый сонмъ, мы слышимъ, собирается на чей-то кличъ

*) Стр. 58.—Вмѣсто развитія этого положенія привожу слѣдующія строки изъ моей книги „Кормчія Звѣзды" (стр. 260):

Съ маской трагической мы заедино мыслить привыкли
Бурю страстныхъ рѣчей, кровь на желѣзѣ мечей...
Древній соборъ Мельпомены, ступень у Ѳимелы пришельцамъ
Дай! Герои встаютъ; проникновенно глядятъ.
Краснорѣчивыя губы, безмолвно-страдальныя, сжаты:
Тайный свершается рокъ въ запечатлѣнныхъ сердцахъ
Бремя груди тѣсной—тяжелую силу—Титаны
Вылили въ ярой борьбѣ: внуки выносятъ въ себѣ.

изъ далей далекихъ — увѣнчать героя и прославить побѣду—быть можетъ, только идеальную,—побѣду того, кто, быть можетъ, побѣжденъ.

Только эстетическая притупленность нашего воспрiятiя позволяетъ намъ выносить концы трагедiй, въ родѣ Матерлинкова: «je crache sur toi, monstre!»—не ища цѣлительнаго разрѣшенiя и очищенiя отъ муки этого раздирающаго диссонанса въ оргiйныхъ чарахъ бога-Разрѣшителя.

XVI.

Эти размышленiя вовлекаютъ насъ въ разсмотрѣнiе мистической природы хорового дѣйства. Но этотъ предметъ требуетъ самостоятельнаго и иного по методу изслѣдованiя. Связь настоящаго разсужденiя обязываетъ насъ лишь къ упоминовенiю, что организацiя будущаго хорового дѣйства есть организацiя всенароднаго искусства, а эта послѣдняя—организацiя народной души.

Театры хоровыхъ трагедiй, комедiй и мистерiй должны стать очагами творческаго, или пророчественнаго, самоопредѣленiя народа; и только тогда будетъ окончательно разрѣшена проблема слiянiя актеровъ и зрителей въ одно оргiйное тѣло, когда, при живомъ и творческомъ посредствѣ хора, драма станетъ не извнѣ предложеннымъ зрѣлищемъ, а внутреннимъ дѣломъ народной *общины* (я назову ее условнымъ терминомъ «пророчественной», въ противоположность другимъ общинамъ, осуществляющимъ гражданственное строительство,—мiрскимъ, или «царственнымъ»,—и жизнь церковно-религiозную,—свободно-приходскимъ, или «священ-

ственнымъ»)—той общины, которая средоточіемъ своимъ избрала данную орхестру.

И только тогда, прибавимъ, осуществится дѣйствительная политическая свобода, когда хоровой голосъ такихъ общинъ будетъ подлиннымъ референдумомъ истинной воли народной.

———

О ВЕСЕЛОМЪ РЕМЕСЛѢ И УМНОМЪ ВЕСЕЛІИ.

Ἐννοήσας, ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητης εἶναι, ποιεῖν μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους.

I.

ХУДОЖНИКЪ-РЕМЕСЛЕННИКЪ.

Споръ о назначеніи искусства,—о томъ, оправдывается ли оно внутренне собою самимъ, какъ «искусство для искусства», или же нуждается въ оправданіи жизнью, какъ «искусство для жизни»,—этотъ провозглашаемый рѣшеннымъ и все же не рѣшенный въ глубинѣ нашей души споръ вовсе не занималъ умы въ тѣ счастливыя для художества времена, когда творчество было, такъ или иначе, совокупнымъ творчествомъ художника-ремесленника и заказчиковъ,—выступали ли этими заказчиками какъ бы уполномоченные на то представители народныхъ массъ (напр., магистраты древнихъ республикъ и архіепископы средневѣковой церкви), или самочинные выразители вкусовъ и потребностей времени (каковы Медичи)—зачинатели, поднявшіеся изъ толпы, но ей еще родные по духу

или же владыки толпы, не утратившіе связи съ нею въ самомъ господствѣ своемъ надъ нею и прочно обезпечившіе себѣ ея подражательное подчиненіе (какъ Людовикъ XIV).

Ибо художникъ истинный—и поскольку художникъ (artifex, τεχνίτης, δημιουργός)—есть ремесленникъ, и психологія его, прежде всего,—психологія ремесленника: онъ нуждается въ заказѣ не только вещественно, но и морально, гордится заказомъ и, если провозглашаетъ о себѣ подчасъ, что «царь» и, какъ таковой, «живетъ одинъ»,—то лишь потому, что сердится на неудовлетворенныхъ его дѣломъ или не идущихъ къ нему заказчиковъ; а когда внушаетъ себѣ: «ты самъ свой высшій судъ»,—то лишь повторяетъ старинныя бутады самоувѣренныхъ и непокладливыхъ мастеровъ, въ родѣ Микель-Аньоло Буонарроти или упрямца Бенвенуто Челлини, который также запирался порой, отказавшись отъ сбыта, въ свою мастерскую золотыхъ дѣлъ мастера—«усовершенствовать плоды любимыхъ думъ».

Самовозвеличеніе художника—естественное противодѣйствіе таланта, всегда прозорливаго и къ себѣ взыскательнаго, непризнанію близорукихъ и высокомѣрныхъ оцѣнщиковъ и косной неподатливости потребителей и—какъ такое противодѣйствіе—знакомо намъ во всѣ эпохи искусства. Но впервые, быть можетъ, горечь сознанія практической ненужности творчества, тоска по реальному стимулу окрыляющаго вдохновеніе заказа мы наблюдаемъ при дворахъ меценатовъ, гдѣ какой-нибудь Торквато Тассо оцѣнивается какъ бы по довѣрію и не имѣетъ никакой дѣйствительной нужды, помимо обязательства, налагаемаго

этимъ довѣріемъ,—торопить завершеніе своей много обѣщающей эпопеи.

Когда отпалъ религіозный импульсъ къ художественной дѣятельности, столь сильный въ Средніе Вѣка, художникъ, безъ опредѣленнаго и срочнаго заказа, оказался индивидуалистомъ и поспѣшилъ изобрѣсти индивидуализмъ. Что заставляетъ Петрарку такъ преувеличивать значеніе филологической своей эрудиціи и латинскихъ поэмъ, въ ущербъ значенію своей безсмертной и національной лирики, если не тайная мысль объ интимности и, слѣдовательно, ненужности тѣхъ любовныхъ канцонъ и сонетовъ, которые Данте бросалъ нѣкогда пріятелямъ, а тѣ отдавали улицѣ?

Всякаго рода «геніальничанье» («genialisches Treiben») и романтизмъ есть надменное праздношатайство художнической богемы, принужденной работать не иначе, какъ въ прокъ и про запасъ, что́ немедленно она возводитъ въ принципъ и на своемъ кичливомъ жаргонѣ называетъ «искусствомъ для искусства». Если, однако, къ этимъ «гулякамъ празднымъ», «единаго прекраснаго жрецамъ», начинаютъ, наконецъ, прислушиваться, они принимаютъ возбужденное ими вниманіе за идеальный суррогатъ платнаго заказа, разсматриваютъ, какъ заказчика, самоё «жизнь» или «эпоху» и охотно соглашаются «творить» за неопредѣленно обѣщанную имъ въ будущемъ славу вождей и освободителей человѣчества. Такимъ образомъ они оказываются не прочь и отъ формулы «искусство для жизни»,—если только подъ жизнью имъ позволяется разумѣть свою мечту о жизни и вообразить себя ея устроителями или прямо—творцами. Такъ Байронъ низвергаетъ тиранновъ, и Гейне освобождаетъ Германію.

Въ особенности же склонны художники подписаться подъ договоромъ «искусство для жизни» на томъ условіи, чтобы подъ жизнью разумѣлось нѣчто очень широкое, космическое и не вполнѣ отчетливое,—въ чемъ существенно помогаютъ имъ друзья-философы, для коихъ со временъ Платона красота необходима въ цѣляхъ теодицеи и метафизической гармоніи, а со временъ Канта понятіе «генія» крайне пригодно, даже незамѣнимо для цѣльности и идеальной устойчивости воздушныхъ архитектуръ, именуемыхъ философскими системами (примѣръ—Шопенгауэръ). На этомъ пути художникъ становится, какъ таковой, въ собственномъ представленіи о себѣ—жрецомъ, іерофантомъ, пророкомъ, магомъ, теургомъ.

II.

ХУДОЖНИКЪ-КУМИРОТВОРЕЦЪ.

Если эти «наблюденія холоднаго ума» и «сердца горестныя замѣты» о человѣческихъ, слишкомъ человѣческихъ слабостяхъ художниковъ покажутся энтузіастамъ неумѣстно ироническими, то случится это развѣ только потому, что, хотя бы въ силу общей антиномичности вещей, рѣчь шла до сихъ поръ объ одной лишь сторонѣ цѣльной правды о художникахъ; другая же сторона этой правды лучше всего обнаружится изъ наблюденія, что, какова бы ни была роль художника въ обществѣ и его теоретическое самоутвержденіе или самооправданіе, онъ всегда неизмѣнно хорошо справляется со своей задачей при

единственномъ условіи—наличности таланта. Такъ, Пиндаръ, въ несравненныхъ по подъему музыкальной энергіи и по величію фантазіи одахъ, слагавшихся на заказъ и за плату, славилъ свободные города эллинскіе и вѣрныхъ народному духу городовыхъ владыкъ. Такъ, поэтъ-лавреатъ Вергилій, въ оффиціальномъ эпосѣ выразилъ безсмертную идею державнаго Рима, а Торквато Тассо все же удосужился дописать, по желанію своего герцога, «Освобожденный Іерусалимъ». Индивидуализмъ, какъ сознательное жизненное самоопредѣленіе автономной личности, былъ дѣломъ поэтовъ-гуманистовъ и Шекспировой плеяды. Романтизмъ наложилъ свою печать на поколѣнія; Байрона мы поминаемъ въ сонмѣ нашихъ освободителей; а мистагогъ Рихардъ Вагнеръ, продолжая дѣло Бетховена, вернувшаго музыкѣ ея диѳирамбическую орхестру, а хоровой орхестрѣ ликъ индивидуалиста-героя и его трагическій миѳъ, забросилъ глубокіе сѣвы въ европейское сознаніе, уже прозябшіе на одной части нивы идеями Фридриха Ницше, этого «перваго двигателя» современной души.

Существуетъ взаимодѣйствіе между жизнью и искусствомъ, и при этой ихъ динамической связанности, вопросъ о томъ, служитъ ли жизни искусство, или себѣ довлѣетъ, имѣетъ значеніе исключительно методологическое: можно разсматривать искусство въ его замкнутой сферѣ, имѣющей свою внутреннюю цѣлесообразность; можно разсматривать его и въ связи съ «жизнью», понимаемой какъ въ смыслѣ слитной цѣлокупности явленій, такъ и въ смыслѣ наличныхъ и непосредственно данныхъ условій дѣйствительности.

Въ этомъ взаимодѣйствіи мало значитъ то или

иное самоопредѣленіе искусства, какъ фактора общей жизни, то или иное отношеніе окружающей жизни къ обособленной области искусства. Жизнь требуетъ въ обмѣнъ на свои цѣнности—цѣнностей отъ искусства: искусство неизмѣнно отвѣчаетъ на это требованіе частичнымъ передвиженіемъ цѣнностей, ихъ постепенною переоцѣнкой. Никогда почти заказъ не выполняется по замыслу заказчика; и если заказчикъ упорствуетъ, то художникъ упрямится въ свою очередь, воздерживается отъ сбыта—и тѣмъ энергичнѣе предается выработкѣ новыхъ цѣнностей, истинный «кумиротворецъ».

Сила сопротивленія, необходимая для этой непрекращающейся борьбы, зовется талантомъ. Условіе, создающее для жизни требуемую ею отъ искусства цѣнность, есть также талантъ: ибо заказчикъ хочетъ не узнать въ исполненіи собственнаго замысла, внушившаго заказъ; заказываетъ себѣ неожиданность и удивленіе. Онъ ищетъ новаго, непредвидѣннаго, лучшаго и радуется этому новому, поскольку можетъ вмѣстить; онъ требуетъ отъ художника самоутвержденія и предполагаетъ его горделивую независимость. Онъ мнитъ себя наѣздникомъ, и желаетъ отъ коня буйства и пыла. Какъ огонь разсудитъ все, по слову Гераклита, такъ послѣднимъ критеріемъ въ спорахъ о значеніи художниковъ и художества является наличность таланта. Все талантливое—цѣнно и ниспосылается жизни какъ даръ; но должно умѣть принимать дары, и если та изъ трехъ Харитъ, которая учитъ улыбчиво и пріятно дарить, не всегда сопровождаетъ дарящихъ, то другая Харита,—та, что

вѣдаетъ искусство благодарнаго пріятія,— еще рѣже посѣщаетъ насъ, темныхъ и буйныхъ.

Какъ часто забываютъ, напримѣръ, что безрасудно требовать въ революціонныя эпохи отъ произведеній искусства темъ или заявленій революціонныхъ! Если революція переживаемая есть истинная революція, она совершается не на поверхности жизни только и не въ однѣхъ формахъ ея, но въ самыхъ глубинахъ сознанія. Истинный талантъ не можетъ не выражать послѣднюю глубину современнаго ему сознанія. Итакъ, истинный талантъ въ такія эпохи необходимо служитъ революціи, хотя бы казался другимъ и даже себѣ самому ея противникомъ. Малѣйшія черты его произведеній содержатъ въ себѣ ядъ общей переоцѣнки отжившихъ цѣнностей.

Незамѣтно передвигаетъ художникъ наши кругозоры въ гармоніи со всѣмъ стихійнымъ устремленіемъ народной души. Если онъ не разрушаетъ учрежденій, то разрушаетъ бытъ, оплотъ всѣхъ учрежденій; если не учитъ ненавидѣть и сострадать, то пріучаетъ иначе любить и по новому страдать. Притомъ онъ знаетъ, инстинктомъ таланта, объемъ и характеръ ему доступнаго и открытаго. Художество чуждается отвлеченій, которыя неминуемо становятся движущими лозунгами борьбы. Въ существѣ своемъ, художество— веселая наука, воплощеніе ритма и мѣры, чуткое ухо къ вѣяньямъ тонкимъ, вѣщія уста вдохновенныхъ шопотовъ: какъ плясать Музамъ предъ головою Горгоны?

Но и Тиртей воодушевляетъ пѣснями идущихъ на бой. Часть художества—лирика по-преимуществу— естественно отзывается на клики сражающихся, когда

наступаютъ тѣ острыя и трагическія мгновенія, когда нуженъ ритмъ воинскаго шага. И все-же эти порывы не исчерпываютъ содержанія творческой жизни искусства въ революціонную эпоху. Оно будетъ революціоннымъ по-своему, и недовольнымъ заказчикамъ придется или прекратить заказы, или умѣть и въ бурѣ находить свою внутреннюю тишину—такъ, какъ это дано художнику въ даръ легкій и залогъ великій благими силами.

III.

НАШЕ НЕСТРОЕНІЕ.

Озирая современное искусство въ Россіи, мы безъ труда различаемъ два типа художественнаго производства. Есть искусство, находящее себѣ большой и вѣрный сбытъ и, слѣдовательно, предполагающее наличность заказчиковъ,—и есть искусство, не обезпеченное сбытомъ и работающее на свой страхъ, въ прокъ и про запасъ,—искусство незаказанное.

Естественно, что это послѣднее утверждаетъ себя или какъ «искусство для искусства»—таково недавнее декадентство,—или какъ искусство, творящее въ послѣднемъ счетѣ и въ глубочайшемъ смыслѣ этого слова жизнь,—художество искателей религіознаго синтеза жизни.

Если декадентамъ слишкомъ хорошо запомнились слова Пушкина о томъ, что поэты рождены для «зву-

ковъ сладкихъ», то этимъ наиболѣе запалъ въ душу конецъ фразы: «и для молитвъ». Первые заглядываются охотнѣе на западныхъ собратьевъ по духу, вторые—на Достоевскаго (котораго предаютъ подчасъ только по легкомыслію) и Владиміра Соловьева. Достоевскій умѣлъ, впрочемъ, одновременно пророчествовать и удовлетворять массовыхъ заказчиковъ земли русской, что не всегда счастливо совмѣщаютъ наши художники-мистики, если не обманываетъ наблюденіе, что пророчественный даръ примѣтно убываетъ въ пропорціи съ обезпеченностью сбыта.

Въ сущности эта группа родилась въ лонѣ того же декадентства, когда послѣднее стало торжествовать свои первыя скромныя побѣды надъ общимъ безтолковымъ невниманіемъ къ тому цѣнному и талантливому, что оно несло въ себѣ. Такъ и его примѣромъ мы могли бы подтвердить высказанное раньше наблюденіе о легкой готовности «искусства для искусства» обратиться «въ искусство для жизни» на почетныхъ условіяхъ и sub specie aeternitatis.

Итакъ, къ «жизни» бывшіе декаденты относятся въ настоящее время со всяческимъ попеченіемъ: они учительствуютъ и прорицаютъ, изобрѣтаютъ способы спасенія личнаго и вселенскаго, пути внутренняго дѣла и дѣйствія общественнаго, и даже нерѣдко стараются настроить свои лиры въ ладъ съ гражданственными какофоніями присяжныхъ исполнителей соотвѣтствующихъ заказовъ: послѣднее, однако, bona fide и повинуясь лишь внутреннему импульсу вдохновенія, ибо почти всегда какъ-то неловко, неумѣстно и немного невпопадъ.

Что же касается до творчества, отвѣчающаго требованію спроса, творчества тѣхъ кумиротворцевъ Діаны Эфесской, что подняли народный мятежъ на Павла и Варнаву,—оно, съ одной стороны, замѣтно клонится къ тому, чтобы стать какъ бы оффиціальнымъ, т. е. обязательнымъ, докучливо обрядовымъ и заранѣе принятымъ и одобреннымъ, а слѣдовательно, и всѣмъ окончательно наскучить (опасность, неизбѣжно присущая заказному художественному производству: вспомнимъ Перуджино, высокій талантъ котораго мы относительно мало цѣнимъ—единственно потому, что онъ выполнялъ слишкомъ много заказовъ).

Съ другой стороны, творчество заказное являетъ тяготѣніе уйти прочь отъ навязываемыхъ ему заказчиками предметовъ и способовъ изображенія и погрузиться въ то особое геніальничанье, которое время отъ времени является результатомъ художнической избалованности. Поэтому, вмѣсто изображенія окружающей дѣйствительности, уразумѣнія и преодолѣнія которой преимущественно хочетъ нашъ заказчикъ, художественная продукція все болѣе устремляется къ темамъ общимъ и отвлеченнымъ, къ дѣйствительности чуждой или условной,—на мѣсто живого слова о живой жизни и гнѣва живыхъ на живыхъ—даетъ все чаще и чаще философскую схему или двуликій символъ, не воплощенный въ плоть и кровь, совсѣмъ какъ секта декадентовъ и мистиковъ, но безъ ихъ влюбленности (часто, впрочемъ, платонической) въ прекрасную форму. И это видимъ мы отъ нихъ, Брутовъ, на которыхъ возложили столько освободительныхъ упованій. Ужели и для нихъ не велика болѣе, единая изъ богинь, Діана Эфесская?

Въ общемъ, заказное творчество всегда было въ Россіи какъ-то неулачливо, даже въ области столь удачной въ цѣломъ литературы нашей. «Записки Охотника» или стихи Надсона, Щедринъ или Успенскій, конечно, составляютъ исключеніе, поскольку сразу же и вполнѣ удовлетворили потребность, вызвавшую ихъ къ жизни; но вѣдь и Гоголь предупредилъ читателей, и Чеховъ, исполнившій самый важный заказъ послѣдняго времени—сведеніе къ абсурду нашей загнившей и затосковавшей дѣйствительности, изображеніе маразма и разложенія застоявшейся Россіи,—исполнилъ заказъ этотъ при долгомъ сопротивленіи заказчиковъ, не разобравшихъ сначала, что этотъ писатель говоритъ имъ нужнѣйшее и полезнѣйшѣе, въ полномъ согласіи съ ихъ сокровеннымъ желаніемъ полезнаго, пригоднаго, прикладного.

Заказъ, плодотворный для художества, есть уже соучастіе въ творчествѣ, и потому слава подобаетъ Юстиніану за храмъ Софіи и семьѣ Питти за дворецъ Питти, Августу за Августовъ вѣкъ и Наполеону за вѣкъ empire; какъ мы поминаемъ добромъ Перикла и папу Юлія. Но кого помянуть намъ добромъ какъ такого заказчика—въ новой Россіи? Развѣ поэта Пушкина, заказавшаго поэту Гоголю «Мертвыя Души»?

IV.

КУЛЬТУРА, КАКЪ УМНОЕ ВЕСЕЛІЕ НАРОДНОЕ.

Здѣсь мы касаемся чего-то рокового въ судьбахъ нашей страны. За весь послѣдній ея періодъ соборная душа ея была косной и только въ лучшемъ случаѣ

воспріимчивой. Какъ мертвая царевна, она лежала въ гробу и ждала богатыря. Лучшіе таланты Россіи проявляли себя преимущественно въ дѣятельности художественной и, будучи художниками, должны были быть освободителями, ставить вопросы раньше толпы, а подчасъ давать готовые отвѣты на еще непоставленные въ общественномъ сознаніи вопросы. На женственную сторону таланта не было никакого спроса; требовались мужественный починъ и мужеское насиліе.

Говоря проще и ближе, писатель (а нашъ художникъ главнымъ образомъ—писатель) оказывался въ роли учителя или проповѣдника. Это тяготило или раскалывало его душу, искажало чистоту художественной работы, понижало энергію чисто художническихъ потенцій (Некрасовъ), губило въ человѣкѣ художника (Левъ Толстой), губило самого человѣка (Гоголь и столько другихъ).

Художество обращалось въ культурную миссію—въ зерно, вмѣсто того, чтобы быть цвѣтомъ. И потому, говоря объ искусствѣ въ Россіи, необходимо поставить вопросъ о соотношеніи между искусствомъ и общей культурой и прежде всего спросить себя, что такое русская культура и неизбѣжно ли для художника быть у насъ непремѣнно миссіонеромъ, наставникомъ жизни, вожакомъ.

Будетъ ли у насъ, наконецъ, искусство веселымъ ремесломъ, какимъ оно хотѣло стать, — а не іеремiадой и сатирой, какъ оно опредѣлило себя едва ли не съ начала нашей письменности,—не учительствомъ и даже не пророчествомъ, но умнымъ веселіемъ? Ибо не виномъ только веселъ человѣкъ, но всякою игрою своего божественнаго духа. И будетъ ли ремесленникъ весе-

лаго ремесла выполнять веселые заказы, а не скорбѣть и поститься, какъ Іоаннъ,—и, какъ Іоаннъ, называть себя «голосомъ вопіющаго въ пустынѣ»?

Конечно, за весельемъ дѣло не стало даже у насъ, если понимать подъ нимъ праздное веселье праздныхъ людей. И справедливость требуетъ прибавить, что есть «праздные люди», знающіе и умное веселіе, — мудрые раздаватели веселыхъ заказовъ, которымъ ремесленники веселой науки отвѣчаютъ охотно, какъ заказамъ законнымъ и праведнымъ передъ лицомъ ихъ Аѳины-Эрганы—богини, покровительствующей ремеслу.

Но все же веселье это бываетъ слишкомъ часто напускнымъ,—да и мало его,—и невольно срывается ремесленникъ на строгое и важное и скорбное, потому что только отчаянью весело на пирѣ во время чумы. Только на людяхъ весело, только веселье народное раждаетъ истинное веселіе веселаго ремесла.

Судьба нашего искусства есть судьба нашей культуры, судьба культуры—судьба веселія народнаго. Вотъ имя культурѣ: умное веселіе народное.

Мы же воображаемъ, что культура—разсадникъ духовныхъ овощей, уравненныя грядки прозаическихъ огородовъ и все ручное и регулярное и зарегистрованное и цѣлесообразное на своемъ отведенномъ и огражденномъ мѣстѣ, полный реестръ такъ называемыхъ объективныхъ цѣнностей и столь же полный инвентарь ихъ наличныхъ объективацій; въ общемъ—скорѣе дрессура, чѣмъ культура,—хотя уже и самое имя «культура»—достаточно сухо и школьно и по-нѣмецки практично и безвкусно, потому что отрицаетъ все самопроизвольное и богоданное и утверждаетъ лишь саженое, посѣянное, холеное, подстриженное,

выращеное и привитое,—потому что не включаетъ въ себѣ понятія творчества: тогда какъ то, что мы за отстутствіемъ иного слова принуждены называть культурой—есть именно творчество. Творчество же это знаемъ мы въ двухъ его основныхъ типахъ: творчества варварскаго или стихійнаго, своеначальнаго и самочиннаго, и творчества преемственнаго, или культуры въ собственномъ смыслѣ.

V.

ЭЛЛИНСТВО И ВАРВАРСТВО.

Изъ перегноя нѣсколькихъ древнѣйшихъ культуръ, величайшею среди которыхъ была египетская, выросла единая на долгіе вѣка средиземная культура; имя ей—эллинство. Нѣтъ въ Европѣ другой культуры, кромѣ эллинской, подчинившей себѣ латинство и донынѣ живой въ латинствѣ,—пускающей все новые побѣги изъ вѣтвей трехтысячелѣтняго, дряхлѣющаго, но живучаго ствола. Коренится она въ крови и языкѣ латинскихъ племенъ: чужими ей по крови и языку германствомъ и славянствомъ никогда не могла она овладѣть до полнаго себѣ уподобленія, до перерожденія органическихъ тканей души народной,—хотя и наложила на варваровъ всѣ свои формы (славянству передала даже формы словесныя), хотя и выжгла всѣ свои тавра на шкурѣ лѣсныхъ кентавровъ.

Великая стихія не-эллинства, варварства, живетъ отдѣльною жизнью рядомъ съ міромъ стихіи эллинской. Оба міра относятся одинъ къ другому, какъ

царство формы и царство содержанія, какъ формальный строй и раждающій хаосъ, какъ Аполлонъ и Діонисъ—ѳракійскій богъ Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самою стихіей своей—нашъ, варварскій, нашъ славянскій, богъ.

И вѣчно повторяется старая сказка о похищеніи Елены дикими любовниками: вѣчно варваръ-Фаустъ влюбленъ въ Прекрасную, и Хаосъ ищетъ строя и лика, и скиѳъ Анахорсисъ путешествуетъ въ Элладу за мудростью формы и мѣры. Опять и опять совершается «возрожденіе»—новые и новые восторги геніальныхъ учениковъ пиѳійскаго преданія. И всякій разъ это «возрожденіе» повторяетъ первые уроки людей Ѳеодориха и Карла Великаго.

А въ лонѣ латинства все кажется непрерывнымъ возрожденіемъ древности, ибо органически живетъ тамъ сама древность, и постоянный притокъ варварскихъ вліяній непрестанно уравновѣшивается силами, бьющими изъ родныхъ неоскудныхъ нѣдръ. Геніальныя силы, коими повсюду плодовита неистомная Земля,—

Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt,—

(Goethe, Faust II)

геніальныя творческія силы тамъ, въ латинствѣ, рѣдко поражаютъ ослѣпительностью своего необычайнаго явленія. Значительная часть новизны отнята у нихъ закономѣрностью и внутренною логикой ихъ возникновенія, исключающею то ирраціональное и безмѣрное, что мы знаемъ и любимъ въ Шекспирѣ и Байронѣ, Рембрандтѣ и Бетховенѣ, Достоевскомъ и Ибсенѣ.

Эти геніи чувствуютъ себя въ латинствѣ гражданами великаго города—Πόλις, въ варварствѣ—«необузданными» личностями (какъ сердито обозвалъ Бетховена Гете), индивидуалистами анархическаго міра.

Геній не всегда легко уживается съ хорошимъ вкусомъ, утверждалъ Шиллеръ. Съ точки зрѣнія варвара, среди препятствій и искушеній, преодолѣваемыхъ геніальнымъ умомъ въ его побѣдоносномъ восхожденіи, опаснѣйшими соблазнами являются Сирены высшей культуры—утонченность, скептицизмъ, хорошій вкусъ; и первымъ этапомъ страстного пути Фридриха Ницше былъ островъ этихъ Сиренъ, для которыхъ онъ покидаетъ «милаго товарища»—Одиссея-Вагнера. Поистинѣ, что тѣмъ, аѳинянамъ,—мудрость, варварамъ—безуміе. Удѣлъ тѣхъ—хранить преемственность и преданіе «старшихъ»; мы, какъ Лотофаги, питаемся лотосами забвенія. Зато—

Въ насъ заложена алчба
Вамъ невѣдомой свободы.
Ваши вѣки—только годы,
Гдѣ заносятъ непогоды
Безымянные гроба...

(„Кормчія Звѣзды“).

VI.

ЭЛЛИНСТВО И МЫ.

Такъ всякій разъ вновь наступающее «возрожденіе» составляетъ для насъ, варваровъ, потребность жизненную, какъ ритмъ дыханія, какъ тѣ кризисы

душевнаго роста, подобные роковымъ годинамъ страстной любви въ индивидуальной жизни, когда необходимость наша и свобода наша вступаютъ въ союзъ и заговоръ для исполненія неизбѣжнаго и опасными путями сомнамбулическихъ дерзновеній ведутъ насъ, согласныхъ, туда, куда несогласныхъ онѣ повлекли бы насильственно.

Не то же ли видимъ мы теперь и у насъ, въ Россіи? Классицизмъ, какъ типъ школы и какъ норма эстетическая, не прививается у насъ; но никогда, быть можетъ, мы не прислушивались съ такою жадностью къ отголоскамъ эллинскаго міропостиженія и міровосприятія. Мы хотимъ ослѣпнуть и оглохнуть на все, что отклоняетъ насъ отъ нашего единаго жертвеннаго дѣйствія—отъ нашихъ общественныхъ и всенародныхъ задачъ: но мнится,—«никогда тебя неволилъ человѣкъ съ той страстной алчностью, какой ты насъ плѣнила, колдунья-Красота»!..

Мы вызываемъ Ареса: ему сопутствуютъ влюбленная Афродита. Узники въ тюрьмахъ любомудрствуютъ о ритмѣ свѣтилъ, и приговоренные къ смерти слагаютъ стихи. «Подъ сводъ темницъ сойди съ напѣвомъ звѣздной Музы»... Радуги рѣютъ надъ облачными гнѣвами. Наканунѣ, быть можетъ, тѣхъ катаклизмъ и омраченій духа, въ годину которыхъ «мудрецы и поэты, хранители тайны и вѣры, унесутъ зажженные свѣты въ катакомбы, въ пустыни, въ пещеры», мы какъ бы торопимся сѣять въ духѣ народномъ грядущіе всходы изящнаго просвѣщенія и отстаивать въ башенныхъ кельяхъ таинственные яды, долженствующіе преобразить плоть и претворить кровь иныхъ поколѣній.

Выше раскрытая общая норма историческихъ от-

ношеній варварскаго міра къ единой культурѣ опредѣляетъ въ частности характеръ соприкосновеній русской души съ духовною жизнью запада. Варвары по преимуществу, мы учимся изъ всего, что возникаетъ тамъ существенно-новаго, не столько этому новому, сколько чрезъ его призму всей культурѣ. Такъ, въ XV и XVI вѣкахъ, по древностямъ поздняго Рима учились варвары не тому, что позднеримское, но античности вообще, какому-то отвлеченному и никогда не существовавшему въ дѣйствительности греко-римскому классицизму. Оттого въ ихъ представленіи Гомеръ былъ сопоставленъ съ Вергиліемъ, и Стацій съ Орфеемъ.

Такимъ культурно-историческимъ недоразумѣніемъ просвѣтительнымъ и плодотворнымъ, несмотря на фальшивую искусственность позы и подчасъ наивные, но внутренне неизбѣжные промахи вкуса, является и наше такъ называемое «декадентство», какъ и его благоразумный нюансъ и обязательный коррелатъ—новѣйшій «парнассизмъ». Оно было, въ общемъ, талантливо; но таланты варваровъ, будь они геніально-необузданными личностями или искушенными въ совопросничествѣ Аѳинъ Анахарсисами, вернувшимися въ Скиѳію учить юношество хитростямъ эллинскимъ,—не будутъ знать сами, кто они и откуда и зачѣмъ пришли (по слову Брюсова: «не знаю самъ какая, но все-жъ я міру вѣсть»),—тогда какъ въ латинствѣ каждый дѣятель умственной жизни знаетъ свое историческое мѣсто и готовою носитъ свою «формулу».

VII.

АЛЕКСАНДРІЙСТВО И ВАРВАРСКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ НА ЗАПАДѢ.

Что переживаемая нами эпоха, на всемъ протяженіи такъ называемой новой исторіи, есть эпоха «критическая», не подлежитъ сомнѣнію, и столѣтіе, рубежъ котораго еще такъ недавно нами перейденъ, можетъ разсматриваться въ нѣкоторомъ смыслѣ какъ ея апогей. Въ самомъ дѣлѣ, мы достигли ни однимъ вѣкомъ не превзойденной ступени расчлененія, обособленія, уединенія и, слѣдовательно, внутренняго углубленія и обогащенія отдѣльныхъ сферъ жизни, какъ матеріальной, такъ и умственной, отдѣльныхъ областей сознанія, какъ общественнаго, такъ и индивидуальнаго, отдѣльныхъ способностей и возможностей человѣческаго духа.

Казалось, съ конца XIX столѣтія, что на вершинахъ европейской культуры наступилъ какъ бы новый «александрійскій періодъ» исторіи,—что опять повторился тотъ періодъ, когда впервые въ человѣчествѣ возникъ типъ «теоретическаго человѣка»; когда обособленныя отрасли творчества религіознаго, научнаго и художественнаго окончательно и различно опредѣлили свои частныя задачи; когда такъ много накопилось цѣнностей и сокровищъ въ прошломъ, что поколѣнія поставили своею ближайшею задачей—ихъ собираніе, сохраненіе и, наконецъ, подражательное, повторное воспроизведеніе въ изысканной и утонченной миніатюрѣ; когда люди узнали, что такое ученое книгохранилище въ полномъ значеніи этого слова и что такое Музей; когда то, что мы

зовемъ общимъ образованіемъ, окрасилось оттѣнкомъ исторической перспективности (которую такъ возлюбилъ XIX вѣкъ подъ именемъ «историческаго смысла», historischer Sinn); когда расцвѣли искусство любителей и таинства «сенаклей»; когда внутренняя раздробленность культуры сочеталась съ универсальными горизонтами идейнаго синкретизма въ религіи и философіи, эстетикѣ и морали.

Истинно александрійскимъ благоуханіемъ изысканности и умиранія, цвѣтовъ и склепа дышитъ на насъ искусство, ознаменовавшее ущербъ прошлаго вѣка, блѣднѣе въ другихъ странахъ, остро и роскошно во Франціи, и недаромъ въ Парижѣ вмѣстило оно тончайшіе яды времени, подъ знаменательнымъ и горделивымъ въ устахъ гражданъ древней и благородной гражданственности лозунгомъ «décadence». Люди хотѣли слыть поздними потомками; и, чѣмъ настойчивѣе они провозглашали себя послѣдними изъ не-варваровъ, тѣмъ энергичнѣе утверждали генеалогическую древность своего рода и весь свой культурный атавизмъ.

Декадентство, аналитическое въ своей сущности, тѣсно связано во Франціи съ движеніемъ парнасцевъ, какъ истинный символизмъ—первая попытка синтетическаго творчества въ новомъ искусствѣ и новой жизни—питаетъ свои корни въ художественномъ реализмѣ и натурализмѣ. И поскольку декадентство не сливается съ символизмомъ, а противополагается ему, оно неизбѣжно тяготѣетъ къ искусству парнасцевъ. Здѣсь опять сказывается близость и кровное родство конца XIX вѣка съ древнею Александріей, которая поистинѣ сочетала въ себѣ музейный «Парнасъ» и изящный «упадокъ» усталыхъ утонченниковъ.

Варварское (т. е., по преимуществу, англо-германское) «возрожденіе» XIX вѣка во всѣхъ своихъ проявленіяхъ опредѣляетъ себя какъ реакцію противъ духа эпохи критической, сказавшагося въ александрійствѣ современной ему культуры,—какъ порывъ къ возсоединенію дифференцированныхъ культурныхъ силъ въ новое синтетическое міросозерцаніе и цѣлостное жизнестроительство. Англичане Уильямъ Морисъ и Раскинъ, американецъ Уолтъ Уитманъ и норвежецъ Ибсенъ суть дѣятели всенароднаго высвобожденія невоплощенныхъ энергій новой жизни. И декадентъ-эллинистъ Оскаръ Уайлдъ долженъ, покорный закону варварской души, стать предателемъ идеи эстетическаго индивидуализма во имя идеи соборной.

Эллада гуманистамъ варварскаго «возрожденія» служитъ сокровищницею цѣнностей, необходимыхъ для переоцѣнки всѣхъ цѣнностей. Они устремляются, слѣдуя знамени Фридриха Ницше, къ иной Элладѣ, нежели та, что доселѣ мила и свята была вызывателямъ Елены,—не къ Элладѣ свѣтлаго строя и гармоническаго равновѣсія, но къ Элладѣ варварской, оргійной, мистической, древле-діонисійской.

Не пластику и мѣру эллинскую ищутъ они воскресить и ввести въ современное сознаніе, но корибантіазмъ азійскихъ флейтъ и музыку трагическихъ хоровъ. Новому латинству нужны Александрія и Перикловы Аѳины; новому варварству—Малая Азія Гераклита или эпохи тиранновъ и архаическій диѳирамбъ. Съ творчества Рихарда Вагнера зачинается реставрація исконнаго *миѳа*, какъ одного изъ опредѣляющихъ факторовъ всенароднаго сознанія.

VIII.

АЛЕКСАНДРІЙСТВО И ВАРВАРСКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ У НАСЪ.

Чѣмъ могло стать декадентство у насъ? Будучи порожденіемъ ветхаго латинства, феноменомъ культурной осложненности, насыщенности и усталости, оно могло, въ средѣ варварской по-преимуществу, тускло отразить свои очертанія, но не могло привить намъ своихъ ядовъ. Мы не могли зачать отъ духа западнаго упадка. Но опасное зелье и не отравило насъ: оно было намъ цѣлебно, какъ высвобождающій творческія энергіи стимулъ.

Декадентство у насъ, прежде всего,—экспериментализмъ въ искусствѣ и жизни, адогматизмъ искателей и паѳосъ новаго воспріятія вещей. Отъ эстетизма, какъ отвлеченнаго начала, долженъ былъ уцѣлѣть императивъ «артистизма», завѣтъ попеченія о совершенствѣ формы, какъ въ смыслѣ ея художественной утонченности, такъ—это можно утверждать, имѣя въ виду лучшихъ представителей движенія,—въ смыслѣ ея строгости, хотя бы эта строгость подчинялась еретическимъ канонамъ съ точки зрѣнія старыхъ канововъ эстетики. Любовь къ формѣ была увѣнчана побѣдами въ области техники и изобрѣтенія, какъ и блестящими завоеваніями въ сферѣ словеснаго выраженія и—больше того—въ сферѣ родного языка, снова освѣженнаго и возвеличеннаго.

Главнѣйшею же заслугой декадентства, какъ искус-

ства интимнаго, въ предѣлахъ поэзіи было то простое и вмѣстѣ чрезвычайно сложное и тонкое дѣло, что новѣйшіе поэты разлучили поэзію съ «литературой» (памятуя Верлэново «de la musique avant toute chose...») и пріобщили ее снова, какъ равноправнаго члена и сестру, къ хороводу искусствъ: музыки, живописи, скульптуры, пляски. Въ самомъ дѣлѣ, еще недавно стихи казались только родомъ литературы и потому подчинены были общимъ принципамъ словеснаго и логическаго канона. Декаденты поняли, что у поэзіи свой языкъ и свой законъ, что многое, ирраціональное съ точки зрѣнія обще-литературной, раціонально въ поэзіи, какъ специфическомъ искусствѣ слова, или специфическомъ словѣ. Поэзія вернула, какъ свое исконное достояніе, значительную часть владѣній, отнятыхъ у нея письменностью.

Что касается идейнаго содержанія новаго движенія, оно провозгласило индивидуализмъ, понятый, если можно такъ выразиться, какъ интеллектуальное донжуанство, и все охватывало въ мимолетности самодовлѣющихъ «миговъ», въ самоцѣнныхъ и своеначальныхъ «мгновенностяхъ». Индивидуализмъ декадентства былъ непроченъ, какъ всякій чисто-эстетическій индивидуализмъ.

Символизмомъ было у насъ декадентство изначала уже въ силу своего культа вѣчности и всеединства во всецвѣтныхъ отсвѣтахъ («im farbigen Abglanz», какъ говоритъ Фаустъ) мгновеній. Символъ былъ тѣмъ началомъ, которое разложило индивидуализмъ, оставивъ ему единственную законную его область — самовластіе дерзаній. Но индивидуалистическій принципъ прежнихъ дерзаній уступилъ мѣсто принципу

сверхъ-индивидуальному. Слово, ставшее символомъ, опять было понято, какъ общеразумительный символъ соборнаго единомыслія.

Въ символахъ, обставшихъ духъ «какъ лѣсъ» (по уподобленію Бодлэра), была найдена вселенская правда. Они раскрылись, какъ забытый языкъ утраченнаго богопостиженія. Символъ ожилъ и заговорилъ о не-личныхъ, о изначальныхъ тайнахъ. Душа приникла къ живымъ шопотамъ, заслушалась ихъ, опять познавая—

Чтὸ Земля и лѣсъ пророчитъ, ключъ рокочетъ, лепеча,—
Чтὸ въ пещерѣ густотѣнной Сестры пряли у ключа...

(„Эросъ“).

Но это было уже приникновеніемъ къ душѣ народной, къ древней, исконной стихіи вѣщаго «соннаго сознанія», заглушенной шумомъ просвѣтительныхъ эпохъ. Діонисъ варварскаго возрожденія вернулъ намъ—миѳъ.

Какъ первые ростки весеннихъ травъ, изъ символовъ брызнули зачатки миѳа, первины миѳотворчества. Художникъ вдругъ вспомнилъ, что былъ нѣкогда «миѳотворцемъ» (μυθοποιός),—и робко понесъ свою ожившую новыми прозрѣніями, исполненную голосами и трепетами невѣдомой раньше таинственной жизни, орошенную росами новыхъ-старыхъ вѣрованій и ясновидѣній, новую-старую душу навстрѣчу душѣ народной.

IX.

МЕЧТЫ О НАРОДѢ-ХУДОЖНИКѢ.

Искусство идетъ навстрѣчу народной душѣ. Изъ символа раждается миѳъ. Символъ—древнее достояніе

народа. Старый миѳъ естественно оказывается родичемъ новаго миѳа.

Живопись хочетъ фрески, зодчество—народнаго сборища, музыка — хора и драмы, драма—музыки; театръ—слить въ одномъ «дѣйствѣ» всю стекшуюся на празднество веселія соборнаго толпу.

Какою хочетъ стать поэзія? Вселенскою, младенческою, миѳотворческою. Ея путь ко всечеловѣчности вселенской—народность; къ истинѣ и простотѣ младенческой—мудрость змѣиная; къ таинственному служенію творчества религіознаго—великая свобода внутренняго человѣка, любовь дерзающая въ жизни и въ духѣ, чуткое ухо къ біенію мірового сердца. Антиномиченъ путь ея: къ женственной планетарности миѳотворчества всенароднаго—чрезъ мужественную солнечность утверждающаго мистическую личность почина.

Чрезъ толщу современной рѣчи, языкъ поэзіи—нашъ языкъ—долженъ прорости и уже проростаетъ изъ подпочвенныхъ корней народнаго слова, чтобы загудѣть голосистымъ лѣсомъ всеславянскаго слова. Чрезъ пласты современнаго познанія суждено *ея* познанію прозябнуть изъ глубинъ подсознательнаго. Ея религіозной душѣ дано взрости изъ низинъ современнаго богоневѣдѣнія, чрезъ тучи богоборства, до бѣлыхъ вершинъ божественнаго лицезрѣнія. Преодолѣвая индивидуализмъ, какъ отвлеченное начало, и «Эвклидовъ умъ», и прозрѣвая на лики божественнаго, она напишетъ на своемъ треножникѣ слова: Хоръ, Миѳъ и Дѣйство.

Такъ устремляется искусство къ родникамъ души народной. Ибо—

Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühn;
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach, nach des Lebens Quellen hin!

(Goethe, Faust I).

— Затѣмъ, что вновь заговорилъ разумъ вселенскій въ разумахъ личныхъ, и тогда расцвѣла надежда; и мы затосковали по родникамъ жизни,—къ живымъ ключамъ захотѣли мы приникнуть.—

«Приближается долгая ночь мертвеннаго застоя»,— восклицаютъ испуганные друзья культуры.—«Образованность въ упадкѣ. Вандализмъ наступаетъ. Угроза ниспроверженія господствующихъ классовъ—угроза гибели всѣхъ культурныхъ цѣнностей»... Мы не вѣримъ этимъ друзьямъ культуры, какъ расчищеннаго сада и вскопаннаго огорода на упроченной за собственникомъ землѣ. Мы возлагаемъ надежды на стихійно-творческую силу народной варварской души и молимъ хранящія силы лишь объ охраненіи отпечатковъ вѣчнаго на временномъ и человѣческомъ,—на прошломъ, пусть запятнанномъ кровью, но памяти миломъ и святомъ, какъ могилы темныхъ предковъ.

Мы боимся иной опасности—опасности отъ «культуры». Тѣ, кто организуютъ партіи и ихъ побѣды, еще не призваны тѣмъ самымъ организовать народную душу и ея внутреннюю творческую жизнь. Пусть остерегутся они насиловать поэтическую дѣвственность народныхъ вѣрованій и преданій, вѣщую слѣпоту миѳологическаго міросозерцанія,—вырывать ростки самобытнаго художественнаго и религіознаго почина, нивеллировать общія понятія, обучать и школить, и— въ борьбѣ съ церковью государственной — бороться

противъ вѣры вообще. Атрофія органовъ религіозной воспріимчивости и религіозной самодѣятельности есть вмѣстѣ атрофія органовъ воспріимчивости и самодѣятельности художественной. Да мимо идетъ народа нашего чаша духовнаго рабства!

И если мимо идетъ, душа его раскроется и въ художествѣ, отъ него идущемъ, имъ воззванномъ. Тогда встрѣтится нашъ художникъ и нашъ народъ. Страна покроется орхестрами и ѳимелами, гдѣ будетъ плясать хороводъ, гдѣ въ дѣйствѣ трагедіи или комедіи, народнаго диѳирамба или народной мистеріи воскреснетъ истинное миѳотворчество (ибо истинное миѳотворчество—соборно),—гдѣ самая свобода найдетъ очаги своего безусловнаго, безпримѣснаго, непосредственнаго самоутвержденія (ибо хоры будутъ подлиннымъ выраженіемъ и голосомъ народной воли). Тогда художникъ окажется впервые только художникомъ, ремесленникомъ веселаго ремесла,—исполнитель творческихъ заказовъ общины,—рукою и устами знающей свою красоту толпы, вѣщимъ медіумомъ народа-художника.

ДВѢ СТИХІИ ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ СИМВОЛИЗМѢ.

I.

СИМВОЛИЗМЪ И РЕЛИГІОЗНОЕ ТВОРЧЕСТВО.

Символъ есть знакъ, или ознаменованіе. То, что онъ означаетъ, или знаменуетъ, не есть какая-либо опредѣленная идея. Нельзя сказать, что змѣя, какъ символъ, значитъ только «мудрость», а крестъ, какъ символъ, только: «жертва искупительнаго страданія». Иначе символъ—простой гіероглифъ, и сочетаніе нѣсколькихъ символовъ—образное иносказаніе, шифрованное сообщеніе, подлежащее прочтенію при помощи найденнаго ключа. Если символъ—гіероглифъ, то гіероглифъ таинственный, ибо многозначащій, многосмысленный. Въ разныхъ сферахъ сознанія одинъ и тотъ же символъ пріобрѣтаетъ разное значеніе. Такъ, змѣя имѣетъ ознаменовательное отношеніе одновременно къ землѣ и воплощенію, полу и смерти, зрѣнію и познанію, соблазну и освященію.

Подобно солнечному лучу, символъ прорѣзываетъ всѣ планы бытія и всѣ сферы сознанія и знаменуетъ въ каждомъ планѣ иныя сущности, исполняетъ въ каждой сферѣ иное назначеніе. Поистинѣ, какъ все нисходящее изъ божественнаго лона, и символъ,—по слову Симеона о Младенцѣ Іисусѣ,—σημεῖον ἀντιλεγό

μενον, «знакъ противорѣчивый», «предметъ пререканій». Въ каждой точкѣ пересѣченія символа, какъ луча нисходящаго, со сферою сознанія онъ является знаменіемъ, смыслъ котораго образно и полно раскрывается въ соотвѣтствующемъ миѳѣ. Оттого змѣя въ одномъ миѳѣ представляетъ одну, въ другомъ — другую сущность. Но то, что связываетъ всю символику змѣи, всѣ значенія змѣинаго символа, есть великій космогоническій миѳъ, въ которомъ каждый аспектъ змѣи-символа находитъ свое мѣсто въ іерархіи плановъ божественнаго всеединства.

Символика — система символовъ; символизмъ — искусство, основанное на символахъ. Оно вполнѣ утверждаетъ свой принципъ, когда разоблачаетъ сознанію вещи какъ символы, а символы какъ миѳы. Раскрывая въ вещахъ окружающей дѣйствительности символы, т.-е. знаменія иной дѣйствительности, оно представляетъ ее знаменательной. Другими словами, оно позволяетъ осознать связь и смыслъ существующаго не только въ сферѣ земного эмпирическаго сознанія, но и въ сферахъ иныхъ. Такъ, истинное символическое искусство прикасается къ области религіи, поскольку религія есть прежде всего чувствованіе связи всего сущаго и смысла всяческой жизни. Вотъ отчего можно говорить о символизмѣ и религіозномъ творчествѣ, какъ о величинахъ, находящихся въ нѣкоторомъ взаимоотношеніи.

Что до религіознаго творчества, мы имѣемъ въ виду лишь одну сторону его, ту изъ многообразныхъ его энергій, которая проявляется въ дѣятельности художественной. Художество было религіознымъ, когда и поскольку оно непосредственно служило цѣлямъ

религіи. Ремесленниками такого художества были, напримѣръ, дѣлатели кумировъ въ язычествѣ, средневѣковые иконописцы, безыменные строители готическихъ храмовъ. Этими художниками владѣла религіозная идея. Но когда Вл. Соловьевъ говоритъ о художникахъ будущаго: «не только религіозная идея будетъ владѣть ими, но они сами будутъ владѣть ею и сознательно управлять ея земными воплощеніями» *),— онъ ставитъ этимъ теургамъ задачу еще болѣе важную, чѣмъ та, которую разрѣшали художники древніе, и понимаетъ художественное религіозное творчество въ еще болѣе возвышенномъ смыслѣ.

Къ художнику, сознательному преемнику творческихъ усилій Міровой Души, теургу, относится завѣтъ:

Творящей Матери наслѣдникъ, воззови
Преображеніе вселенной.
(*„Кормчія Звѣзды“*).

Но какъ можетъ человѣкъ способствовать своимъ творчествомъ вселенскому преображенію? Населитъ ли онъ землю созданіями рукъ своихъ? Наполнитъ ли воздухъ своими гармоніями? Заставитъ ли рѣки течь въ предначертанныхъ имъ берегахъ, и вѣтви деревьевъ распростираться по предуказанному плану? Напечатлѣетъ ли свой идеалъ на лицѣ земли, и свой замыселъ на формахъ жизни? Будетъ ли художникъ-теургъ—художникъ-тиранъ, о какомъ мечталъ Ницше, художникъ-поработитель, который переоцѣнитъ всѣ цѣнности эстетическія и разобьетъ старыя скрижали красоты, послѣдовавъ единственно своей «волѣ къ могуществу»?.. Или такой художникъ, который «тро-

*) „Первая рѣчь о Достоевскомъ“. Собр. соч. т. III., стр. 175.

сти надломленной не переломитъ и льна курящагося не угаситъ»?

Мы думаемъ, что теургическій принципъ въ художествѣ есть принципъ наименьшей насильственности и наибольшей воспріимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высшій завѣтъ художника, но прозрѣвать и благовѣствовать сокровенную волю сущностей. Какъ повивальная бабка облегчаетъ процессъ родовъ, такъ долженъ онъ облегчать вещамъ выявленіе красоты; чуткими пальцами призванъ онъ снимать пелены, заграждающія рожденіе слова. Онъ утончитъ слухъ, и будетъ слышать, «что̀ говорятъ вещи»; изощритъ зрѣніе, и научится понимать смыслъ формъ и видѣть разумъ явленій. Нѣжными и вѣщими станутъ его творческія прикосновенія. Глина сама будетъ слагаться подъ его перстами въ образъ, котораго она ждала, и слова въ созвучія, предуставленныя въ стихіи языка. Только эта открытость духа сдѣлаетъ художника носителемъ божественнаго откровенія.

Вотъ почему мы защищаемъ реализмъ въ художествѣ, понимая подъ нимъ принципъ вѣрности вещамъ, каковы онѣ суть въ явленіи и въ существѣ своемъ, и находимъ менѣе плодотворнымъ, менѣе пригоднымъ для цѣлей религіознаго творчества эстетическій идеализмъ; подъ идеализмомъ же разумѣемъ утвержденіе творческой свободы въ комбинаціи элементовъ, данныхъ въ опытѣ художническаго наблюденія и ясновидѣнія, и правило вѣрности не вещамъ, а постулатамъ личнаго эстетическаго міровоспріятія, — красотѣ, какъ отвлеченному началу. Мы не говоримъ о философскомъ реализмѣ и философскомъ идеализмѣ по существу; не обсуждаемъ и вопроса о томъ,

не являются ли въ конечномъ счетѣ созданія идеалистическаго искусства, въ равной мѣрѣ съ произведеніями искусства реалистическаго, соотвѣтствующими реальной истинѣ—и, если такъ, то при какихъ условіяхъ. Избирая методъ чисто описательный, мы разсуждаемъ объ имманентномъ творчеству міросозерцаніи художника и надѣемся утвердить результатъ, что только реалистическое міросозерцаніе, какъ психологическая основа творческаго процесса и какъ первый импульсъ къ творчеству, обезпечиваетъ религіозную цѣнность художественнаго произведенія: чтобы «сознательно управлять земными воплощеніями религіозной идеи», художникъ, прежде всего, долженъ вѣрить въ реальность воплощаемаго.

II.

ОЗНАМЕНОВАТЕЛЬНОЕ И ПРЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА.

Намъ кажется, что во всѣ эпохи искусства два внутреннихъ момента, два тяготѣнія, глубоко заложенныя въ самой природѣ его, направляли его пути и опредѣляли его развитіе. Если миметическую способность человѣка, его стремленіе къ подражательному воспроизведенію наблюденнаго и пережитаго мы будемъ разсматривать какъ нѣкоторый постоянный субстратъ художественной дѣятельности, ея психологическую «матеріальную подоснову» (ὕλη—сказалъ бы Аристотель),—то динамическіе элементы творчества, его оформливающія энергіи, движущія и образующія силы проявятся въ двухъ равно исконныхъ потребно-

стяхъ, изъ коихъ одну мы назовемъ потребностью ознаменованія вещей, другую—потребностью ихъ преобразованія.

Итакъ, подражаніе (μίμησις), по нашему мнѣнію, есть непремѣнный ингредіентъ художественнаго творчества, основное влеченіе, которымъ человѣкъ пользуется, поскольку становится художникомъ для удовлетворенія двухъ различныхъ по своему существу нуждъ и запросовъ: въ цѣляхъ ознаменованія вещей, ихъ простого выявленія въ формѣ и въ звукѣ, или *эмморфозы*,—съ одной стороны; въ цѣляхъ преобразовательнаго ихъ измѣненія, или *метаморфозы*, — съ другой.

Человѣкъ уступаетъ этому влеченію подражательности или для того, чтобы вызвать въ другихъ наиболѣе близкое, по возможности адэкватное представленіе о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представленіе о вещи завѣдомо отличное отъ нея, намѣренно ей неадэкватное, но болѣе угодное и желанное, нежели самая вещь. Реализмъ и идеализмъ изначала соприсутствуютъ задачамъ и устремленіямъ дѣятельности художественной, — и какъ бы они ни переплетались между собой, въ какія бы ни входили они взаимныя сочетанія, оба вездѣ различимы, какъ формы типа женскаго, рецептивнаго (реализмъ) и мужескаго, инициативнаго (идеализмъ).

Реализмъ, какъ принципъ ознаменованія вещей (res), многообразенъ и разноликъ, въ зависимости отъ того, въ какой мѣрѣ напряжена и дѣйственна, при этомъ ознаменованіи, миметическая сила художника. Когда подражательность (μίμησις) утверждается до преобладанія, мы говоримъ о натурализмѣ; при край-

немъ ослабленіи подражательности, мы имѣемъ передъ собой феноменъ чистой символики. Соединеніе нѣсколькихъ линій на рисункѣ дикаря или ребенка достаточно для нагляднаго ознаменованія человѣка, звѣря, растенія. Простое наименованіе вещей, перечисленіе предметовъ есть уже элементъ поэзіи, отъ Гомера до перечней Андрэ Жида. Но какъ натурализмъ, такъ и іероглифическій символизмъ и номинализмъ принадлежатъ кругу реализма, потому что художникъ, имѣя передъ собой объектомъ вещь, поглощенъ чувствованіемъ ея реальнаго бытія и, вызывая ее своею магіей въ представленіи другихъ людей, не вноситъ въ свое ознаменованіе ничего субъективнаго.

Будучи по отношенію къ своему предмету чисто воспріимчивымъ, только рецептивнымъ, художникъ-реалистъ ставитъ своею задачею безпримѣсное пріятіе объекта въ свою душу и передачу его чужой душѣ. Напротивъ, художникъ-идеалистъ или возвращаетъ вещи иными, чѣмъ воспринимаетъ, переработавъ ихъ не только отрицательно, путемъ отвлеченія, но и положительно, путемъ присоединенія къ нимъ новыхъ чертъ, подсказанныхъ ассоціаціями идей, возникшими въ процессѣ творчества, — или же даетъ неоправданныя наблюденіемъ сочетанія, чада самовластной, своенравной своей фантазіи.

Въ древнѣйшемъ искусствѣ естественно господствуетъ начало ознаменованія; и обрядово-служебный, іератическій характеръ художества архаическаго дѣлаетъ его символическимъ по преимуществу, такъ какъ предметомъ его служатъ вещи не земной, а божественной дѣйствительности. Это — символическій

реализмъ, имѣющій цѣлью создать предметы, безусловно соотвѣтствующіе вещамъ божественнымъ и потому могущіе служить ихъ фетишами. Идеалистическая закваска еще не уловима въ актѣ художественнаго творчества или, по крайней мѣрѣ, дѣйственна лишь безсознательно. Стремленіе оживить символику приближеніемъ къ наблюдаемой дѣйствительности, болѣе активное пробужденіе миметической способности ведетъ искусство къ той точкѣ равновѣсія между ознаменованіемъ и преобразованіемъ, гдѣ художникъ уже дерзаетъ провозгласить свой идеалъ божественной вещи совершеннымъ подобіемъ самой вещи.

Такъ, Фидій соблазняетъ эллиновъ признать сотвореннаго имъ Зевса истинною иконою олимпійской красоты; и поскольку народное мнѣніе было согласно въ томъ, что видѣвшій Фидіевъ кумиръ уже не можетъ болѣе быть несчастнымъ въ жизни, то-есть, другими словами, лицезрѣніемъ этого лика сталъ почти равенъ, по освящающему значенію испытаннаго имъ блаженнаго созерцанія, по могущественной и благодатной силѣ имъ пережитаго, тѣмъ посвященнымъ, которые зрѣли свѣтъ элевсинскихъ таинствъ, навсегда дѣлающихъ человѣка безпечальнымъ, — поскольку, чрезъ много вѣковъ послѣ Фидія, мнѣніе флорентійской общины было согласно въ томъ, что воистину ликъ Богоматери явленъ міру кистію Чимабуэ,—постольку искусство еще служитъ цѣлямъ праваго ознаменованія, и художникъ еще женственно-воспріимчивъ къ откровенію, воплотившемуся въ религіозномъ сознаніи народа.

Но разъ ступивъ на путь идеализма, художникъ

неминуемо пойдетъ далѣе по наклонной плоскости личнаго дерзновенія; рано или поздно, онъ откажется отъ принципа символическаго ознаменованія, ради красоты своего, свободно расцвѣтшаго въ душѣ, «идеала», который онъ передастъ толпѣ, какъ произведеніе своей мечты, своего «творчества», чтобы плѣнить ее зрѣлищемъ красоты, только красоты, быть можетъ не существующей въ дѣйствительности ни здѣсь, ни выше, но тѣмъ болѣе милой, какъ залетная птица изъ сказочныхъ странъ; рано или поздно станетъ и провозгласитъ себя художникъ обманчивой Сиреной, волшебникомъ, вызывающимъ по произволу обманы, которые дороже тьмы низкихъ истинъ, рано или поздно онъ подыметъ этотъ мятежъ противъ истины изъ недовѣрія къ сокровеннымъ возможностямъ ея осуществленія въ красотѣ.

Когда Платонъ упрекаетъ искусство въ томъ, что оно беретъ своею моделью не идеи вещей, а самыя вещи, дѣлаясь органомъ только миметической способности человѣка, онъ можетъ быть понятъ двояко, смотря по тому, въ какой мѣрѣ мы согласимся признать въ немъ философа-реалиста или философа-идеалиста. Поскольку идеи Платона суть res realissimae, вещи воистину, онъ требуетъ отъ искусства столь близкаго ознаменованія этихъ вещей, при которомъ случайные признаки ихъ отображенія въ физическомъ мірѣ должны отпасть, какъ затемняющія правое зрѣніе пелены, то-есть требуетъ символическаго реализма. Поскольку, однако, идеи Платона, въ истолкованіи позднѣйшихъ мыслителей, обращаются въ «понятія» (Begriffe) въ формально-логическомъ или гносеологическомъ смыслѣ, постольку эстетика начинаетъ ви-

дѣть въ немъ поборника идеалистическаго искусства, свободнаго творчества, избавившаго себя отъ счетовъ съ данными какъ наблюдаемой, такъ и прозрѣваемой дѣйствительности, отъ долга вѣрности вещамъ, познаваемымъ опытомъ, равно внѣшнимъ или внутреннимъ.

III.

Античный идеалистическій канонъ и средневѣковый мистическій реализмъ.

Античное искусство, преимущественно съ IV вѣка, пошло подъ знаменемъ «свободнаго творчества», или идеализма. Прежніе каноны религіозной символики замѣнены были канонами чисто-эстетическими. Облаченіе женскихъ фигуръ, въ религіозномъ смыслѣ необходимое, какъ символъ цвѣтущей тайны, ограждающей женственно-божественное, въ противоположность обнаженному нисхожденію мужескихъ лучей небеснаго міра,—это гіератическое облаченіе было снято съ трехъ сестеръ-Харитъ и съ Афродиты; зато строго размѣрены были соотношенія частей человѣческаго тѣла, и ихъ установленныя пропорціи провозглашены эстетически-обязательными.

Тѣ закономѣрныя послѣдствія художественнаго идеализма и академическаго канона, которыя мы имѣемъ разсмотрѣть въ дальнѣйшемъ изложеніи, феномены эстетическаго индивидуализма и экспериментализма, отдаленія отъ природнаго и устремленія къ искусственному, не замедлили сказаться въ Элладѣ, модернизо-

ванной движеніемъ софистовъ. Мы знаемъ декадента Агаѳона по пародіи Аристофана, мы знаемъ, что такое былъ новый диѳирамбъ, эта Вагнерова «безконечная мелодія» античности, и огромный матеріалъ позволяетъ намъ прослѣдить любовь къ искусственному отъ сократовскаго предпочтенія городскихъ прогулокъ загороднымъ до Трималхіонова Пира и «Золотого Осла».

Тѣмъ не менѣе, индивидуализма въ нашемъ смыслѣ греко-римская древность не знала; она лишь предвкушала благость тѣхъ злаковъ и яды тѣхъ плевелъ, которые могли прозябнуть только на исторической почвѣ, вспаханной христіанствомъ. Ибо христіанство открыло тайну лика и утвердило окончательно личность. Какъ нѣкая тонкая мгла, носилось надъ античною древностью дыханіе еще не умершаго Пана; и въ этой космической сонности постепенно напояемаго солнцемъ утренняго тумана человѣкъ еще не вполнѣ принадлежалъ себѣ, не видѣлъ до глубины своихъ внутреннихъ противорѣчій и противочувствій, еще былъ атомомъ вселенскаго цѣлаго, часто вопреки своему мятежному сознанію,—былъ таковымъ всею органическою тайной своего не до полной яви пробужденнаго существа.

Средніе вѣка были, по преимуществу, порой искусства ознаменовательнаго. Религіозное міросозерцаніе, всеобъемлющее и стройное, какъ готическій храмъ, опредѣляло мѣсто каждой вещи, земной и небесной, въ разсчитанно-сложной архитектурѣ своего іерархическаго согласія. Соборы выростали поистинѣ какъ нѣкіе «лѣса символовъ». Живопись служила всенародною книгой для познанія вещей божественныхъ. Тамъ,

гдѣ эмпирическое наблюденіе природы отказывало въ пластическихъ сочетаніяхъ элементовъ зрительнаго опыта творческому замыслу, долженствовавшему ознаменовать неизобразимое, являлся на помощь гіероглифъ-символъ: свитокъ со словами благовѣстія протягивался къ Дѣвѣ изъ устъ Архангела; и младенецъ, взыгравшій радостно во чревѣ матери, изображался въ лонѣ Елисаветы играющимъ на скрипкѣ. Божественную Комедію Данте желалъ видѣть истолкованною въ четырехъ смыслахъ, разоблачающихъ единую реальную тайну. И чтобы не было ничего произвольнаго, ничего субъективнаго въ искусствѣ, мелодія, могущая быть принята за случайное изліяніе индивидуальнаго настроенія, подтверждалась унисономъ хора, каждый изъ участниковъ котораго, ведя одинъ и тотъ же напѣвъ, какъ бы увѣрялъ слушателей, что ни звука не прибавлено и не отнято отъ внушеннаго ангелами праваго пѣснопѣнія.

Вотъ почему въ искусствѣ средневѣковья мы встрѣчаемъ столь своеобразное смѣшеніе символики и фантастики съ истиннымъ натурализмомъ: та фантастика и этотъ натурализмъ объединяются понятіемъ реализма, если мы рѣшимся придать послѣднему термину значеніе, по праву ему принадлежащее,—значеніе такого искусства, которое требуетъ отъ художника только правильнаго списка, точной копіи, вѣрной оригиналу передачи того, что онъ наблюдаетъ или о чемъ освѣдомленъ и поскольку освѣдомленъ.

Искусство ознаменовательное должно было уступить господство идеалистическому искусству только съ возникновеніемъ того индивидуализма и скепсиса, которые возвѣстили начало новой исторіи. Эпоха Возро-

жденія поняла античную древность, въ которой искала освобожденія отъ средневѣковаго варварства, идеалистически: вызванная изъ обители Матерей волшебнымъ ключомъ Фауста прекрасная Елена была призракомъ (εἴδωλον), тѣнью Елены древней, и магическимъ маревомъ сталъ для человѣка весь озаренный ею міръ. А въ средоточіи этого чараго міра стоялъ чародѣй—*я*, человѣческая личность, сознавшая свое *я* и его полноправность, и его безвыходность, въ смыслѣ безпомощности выйти изъ предѣловъ самоопредѣляющагося интеллекта. Идеалистическое пріятіе философіи Платона, населеніе міра не реальными богами, но призрачными проекціями человѣческихъ силъ въ безконечномъ, и выселеніе изъ міра реальностей божественныхъ—все это въ душѣ, влюбленной въ красоту, признавшей за высшее среди духовныхъ стремленій—эстетизмъ, должно было и художество сдѣлать идеалистическимъ, преобразующимъ дѣйствительность въ отраженіи, а не отражающимъ дѣйствительность въ ея реальномъ преображеніи. Все же, что оставалось отъ стараго реализма религіозной мысли, мистическаго опыта и символическаго художества, должно было въ большей или меньшей степени, рано или поздно, стать при свѣтѣ идеалистической свободы самоопредѣляющагося разума—суевѣріемъ или утратившимъ жизненный смыслъ и только формальнымъ преданіемъ.

Тогда какъ представители ранняго Возрожденія въ искусствѣ еще продолжали средневѣковые поиски красоты небесной, Афродиты Ураніи,—историческія судьбы земли, ея дневная эпоха, скрывающая отъ взоровъ далекія звѣзды и обращающая дерзновеніе искателей къ отчетливо-видимымъ горизонтамъ, хотѣли

земныхъ воплощеній и звали Уранію низойти съ неба, предстать землѣ въ прекрасныхъ, чувственныхъ формахъ Афродиты Всенародной. Съ Рафаэля и Браманте начинается каноническая красота воплощенности, и въ ней люди того времени впервые узнали подлинный возвратъ языческой старины. Связанные преемственностью античнаго типа и устава красоты, ограниченные возможностями только зримой природы, пусть видоизмѣняемой и творчески преобразуемой, по принципу Леонардо, новыми сочетаніями элементовъ чувственнаго воспріятія, но въ существѣ той же физической природы,—художники легко и скоро выработали прочные каноны своего ремесла и завѣщали ихъ образованности, какъ постоянныя и непреложныя,—мы бы сказали теперь: академическія, — нормы художества. Подъ именемъ классицизма этимъ нормамъ суждено было наложить свою печать священнаго для почитателей Музъ «Парнасса» на все искусство Европы, начиная съ XVI вѣка, и черезъ всѣ превращенія ренэссанса, барокко, рококо, empire и другія производныя, кристаллизовать въ законченныхъ, замкнутыхъ граняхъ душу послѣдовательно смѣнявшихся эпохъ единой изъ античности истекшей культуры.

IV.

Идеализмъ и реализмъ въ музыкѣ и драмѣ.

Итакъ, установивъ два направляющія начала художественной дѣятельности: начало ознаменованія и начало преобразованія вещей дѣйствительныхъ, мы усмо-

трѣли въ искусствѣ средневѣковья торжество перваго изъ этихъ началъ, въ искусствѣ же, возникшемъ съ расцвѣта эпохи Возрожденія, преимущественное утвержденіе второго. Чтобы дополнить характеристику искусства обнимающаго собою четыре ближайшихъ къ намъ столѣтія, подвергнемъ, съ точки зрѣнія предложеннаго нами различенія двухъ выше опредѣленныхъ началъ, бѣглому и обобщающему разсмотрѣнію: съ одной стороны, пути музыки въ новое время, указывающіе на все возрастающее тяготѣніе искусства къ идеализму, съ другой—пути драмы, въ которой мы обнаружимъ элементы наибольшаго сопротивленія этому преобладающему тяготѣнію.

Мы опредѣлили унисонъ, какъ средство придать мелодіи характеръ объективности, удалить изъ эстетическаго ея воспріятія впечатлѣніе случайности музыкальнаго настроенія. Полифонія въ музыкѣ отвѣчаетъ тому моменту равновѣсія между ознаменовательнымъ и изобрѣтательнымъ началомъ творчества, который мы видимъ въ искусствѣ Фидія. Въ полифоническомъ хорѣ каждый участникъ индивидуаленъ и какъ бы субъективенъ. Но гармоническое возстановленіе строя созвучій въ полной мѣрѣ утверждаетъ объективную цѣлесообразность кажущагося разногласія. Все хоровое и полифоническое, оркестръ и церковный органъ служатъ формально огражденіемъ музыкальнаго объективизма и реализма противъ вторженія силъ субъективнаго лирическаго произвола, и донынѣ эстетическое наслажденіе ими тѣсно связано съ успокоеніемъ нашей, если можно такъ выразиться, музыкальной совѣсти соборнымъ авторитетомъ созвучно поддержаннаго голосами или орудіями общаго одушевленія.

Хоръ и оркестръ, или органъ, замѣняющій оркестръ, суть формы согласія и единодушія о музыкальной идеѣ—consensus omnium de re communi. Но эпоха субъективизма заявляетъ себя борьбою за музыкальный монологъ, и изобрѣтеніе клавесина-фортепіано есть чисто идеалистическая подмѣна симфоническаго эффекта эффектомъ индивидуальнаго монолога, замкнувшаго въ себѣ одномъ и собою однимъ воспроизводящаго все многоголосое изобиліе міровой гармоніи: на мѣсто звукового міра, какъ реальной вселенской воли, ставится аналогичный звуковой міръ, какъ представленіе, или творчество воли индивидуальной. Излишне напоминать, что музыкальный монологъ (примѣромъ котораго могутъ служить въ XIX в. Шопенъ и Шуманъ), подобно греческому «новому диѳирамбу», заполонилъ въ настоящее время почти всю сферу музыки и что, по мѣрѣ его освобожденія отъ традиціонныхъ формъ гармоніи и тематической законченности, идеалистическій субъективизмъ музыкальнаго творчества доходитъ до своихъ предѣльныхъ граней. Напротивъ, старинные композиторы и въ музыкальномъ монологѣ всячески умѣряли впечатлѣніе чистаго субъективизма, какъ строгимъ соблюденіемъ строительныхъ каноновъ композиціи, такъ и введеніемъ въ монологъ символически намѣченныхъ хоровыхъ моментовъ, обильно разбросанныхъ, напр., въ сонатахъ Бетховена. Однимъ изъ могущественныхъ средствъ произведенія полифоническаго эффекта въ самомъ монологѣ служила фуга.

Мы видимъ, что въ музыкѣ индивидуализмъ и субъективизмъ, соотвѣтственно идеалистической тенденціи всего художественнаго развитія эпохи, одержи-

ваютъ верхъ надъ объективизмомъ и реализмомъ, понятымъ какъ начало ознаменованія нѣкоторой безотносительно къ личному сознанію данной вещи.

Бросимъ взглядъ на драму, смѣнившую въ новой исторіи средневѣковыя зрѣлища міровыхъ и священныхъ событій въ ихъ миніатюрномъ и чисто ознаменовательномъ отраженіи на подмосткахъ мистерій. Мы знаемъ, что французская классическая трагедія есть одинъ изъ тріумфовъ преобразовательнаго, украшающаго, идеалистическаго начала. Не таковъ, однако, Кальдеронъ: въ немъ все—лишь ознаменованіе объективной истины божественнаго Провидѣнія, управляющаго судьбами людей; правовѣрный сынъ испанской церкви, онъ умѣетъ сочетать все дерзновеніе наивнаго индивидуализма съ глубочайшимъ реализмомъ мистическаго созерцанія вещей божественныхъ.

И не таковъ, конечно, Шекспиръ, этотъ тайновидецъ земного міра и ясновидецъ міра духовнаго, реалистъ Шекспиръ, которому едва есть время взглянуть на всѣ эти вещи тайныя, но имъ ясно видимыя, и означить ихъ, но нѣтъ ни возможности, ни воли сказать себя самого. Съ реалистомъ Шекспиромъ неразрывно связанъ романтизмъ въ своемъ происхожденіи и своемъ развитіи. Не случайно отвращеніе романтиковъ отъ идеалистическаго канона и пристрастіе къ средневѣковью; глубоко обоснованъ въ тайнѣ эквивалента творческихъ энергій ихъ поворотъ отъ искусственнаго къ природѣ, отъ обобщеній къ частному, отъ изобрѣтенія отвлеченнаго типа къ обрѣтенію типа конкретнаго; многозначительно въ ихъ твореніяхъ совмѣщеніе элементовъ фантастическаго и тривіальнаго; многозначительны ихъ отрывочность и неровность во

всемъ, ихъ игра въ противорѣчія и странности, ихъ глубокій юморъ, происходящій изъ сопоставленія двухъ res—воплощенной въ дѣйствительности и искомой внѣ дѣйствительности,—юморъ, столь чуждый классической красотѣ, которая говоритъ у Бодлэра: «Гляди, я не смѣюсь, не плачу никогда». Романтизмъ—одинъ изъ видовъ многообразнаго реализма; романтикъ—тотъ, кто пошелъ искать «голубой цвѣтокъ», какъ res intima rerum, какъ внутреннюю реальность вещей. И не даромъ литературный родъ «романа», въ которомъ торжествуетъ реализмъ, несетъ общее имя съ романтизмомъ: романтики Бальзакъ и Гофманъ были реалисты, реалисты Диккенсъ и Достоевскій—романтики.

Таковы въ своей природѣ и въ исторіи искусства, предшествовавшаго искусству нашихъ дней, два равнодѣйствующихъ и соревнующихъ между собою принципа художественной дѣятельности: съ одной стороны, принципъ ознаменовательный, принципъ обрѣтенія и преображенія вещи, съ другой — принципъ созидательный, принципъ изобрѣтенія и преобразованія. Тамъ — утвержденіе вещи, имѣющей бытіе; здѣсь—вещи, достойной бытія. Тамъ — устремленіе къ объективной правдѣ, здѣсь — къ субъективной свободѣ. Тамъ — самоподчиненіе, здѣсь самоопредѣленіе. Тамъ — реализмъ не только какъ эстетическая норма, но и какъ гносеологическая основа міросозерцанія (въ философскомъ смыслѣ то реализмъ наивный, то реализмъ мистическій); здѣсь идеализмъ, не только какъ культъ идеальной формы, но и какъ философское убѣжденіе въ нормативномъ призваніи автономнаго разума. Тамъ—усиліе постичь феноменъ, какъ символъ;

здѣсь—творчество обобщающихъ феномены символовъ. Тамъ—насажденіе въ душѣ, эстетически воспринимающей, зачатка новыхъ прозрѣній, новаго движенія, новой жизни, прививка нѣкоего динамическаго принципа; здѣсь—наполненіе души завершеннымъ образомъ, наитіе олимпійскаго сна, слова Іеговы послѣ дня творенія: «это хорошо», успокоеніе въ статическомъ, отдыхъ седьмого дня.

Послѣдующее изслѣдованіе имѣетъ цѣлью раскрыть присутствіе этихъ обоихъ типовъ творчества въ такъ называемомъ «символизмѣ» современности. Намъ кажется, что наше постиженіе современнаго символизма находится въ прямой зависимости отъ того, въ какой мѣрѣ глазъ нашъ привыкъ различать въ этомъ сложномъ культурно-историческомъ явленіи два по существу различныхъ, разностихійныхъ феномена. Въ колыбели современнаго символизма лежали два младенца: такъ нѣкогда въ колыбели, подброшенной въ тростники разлившагося Тибра, спали два близнеца, будущіе основатели города: своевольный Ремъ, перепрыгнувшій впослѣдствіи черезъ священную борозду, проведенную братомъ вокругъ Палатина—moenia Romae, и призванный къ дальнѣйшему и глубочайшему историческому дѣйствію самою своею добродѣтелью самоограниченія и отреченія отъ ego ради res—Ромулъ.

V.

РЕАЛИСТИЧЕСКІЙ СИМВОЛИЗМЪ.

Стихотвореніе Бодлэра «Соотвѣтствія» («Correspondances») было признано піонерами новѣйшаго сим-

волизма основоположительнымъ ученіемъ и какъ бы исповѣданіемъ вѣры новой поэтической школы. Бодлэръ говоритъ:

«Природа—храмъ. Изъ его живыхъ столповъ вырываются порой смутныя слова. Въ этомъ храмѣ человѣкъ проходитъ чрезъ лѣсъ символовъ; они провожаютъ его родными, знающими взглядами.

«Подобно долгимъ эхо, которыя смѣшиваются вдалекѣ и тамъ сливаются въ сумрачное, глубокое единство, пространное какъ ночь и какъ свѣтъ,—подобно долгимъ эхо отвѣчаютъ одинъ другому благоуханія, и цвѣта, и звуки» *).

Итакъ, поэтъ разоблачаетъ реальную тайну природы, всецѣло живой и всецѣло основанной на сокровенныхъ соотвѣтствіяхъ, родствахъ и созвучіяхъ того, чтò мертвенному невѣдѣнію нашему мнится раздѣленнымъ между собою и несогласнымъ, случайно-близкимъ и безжизненно-нѣмымъ; въ природѣ звучитъ для слышащихъ многоустое вѣчное слово.

Провозглашеніе объективной правды, какъ таковой, не можетъ не быть признано реализмомъ; и такъ какъ стихотвореніе въ то же время изъясняетъ реальное существо природы, какъ символа, другими новыми символами (храма, столповъ, слова, взора и т. д.), мы должны признать его относящимся къ типу реалисти-

---

*) La Nature est un temple où les vivants piliers
Laissent parfois échapper de confuses paroles.
L'homme y passe à travers la forêt de symboles,
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les couleurs, les parfums et les sons se répondent.

ческаго символизма. Итакъ, въ самой колыбели современнаго символизма мы находимъ чистый образецъ ознаменовательнаго творчества, въ вышераскрытомъ смыслѣ этого термина.

Каковы были корни этого типа, станетъ явнымъ изъ сличенія разбираемаго сонета съ нѣкоторыми мѣстами изъ мистико-романтическихъ повѣстей Бальзака «Lambert» и Séraphita». Мы читаемъ въ разсказѣ «Louis Lambert»: «Всѣ вещи, относящіяся вслѣдствіе облеченности формою къ области единственнаго чувства—зрѣнія, могутъ быть сведены къ нѣсколькимъ первоначальнымъ тѣламъ, принципы которыхъ находятся въ воздухѣ, въ свѣтѣ или въ принципахъ воздуха и свѣта. Звукъ есть видоизмѣненіе воздуха; всѣ цвѣта—видоизмѣненія свѣта; каждое благоуханіе—сочетаніе воздуха и свѣта. Итакъ, четыре выявленія матеріи чувству человѣка—звукъ, цвѣтъ, запахъ и форма—имѣютъ единое происхожденіе... Мысль, родственная свѣту, выражается словомъ, представляющимъ собою звукъ». Въ другомъ мѣстѣ той же повѣсти высказана слѣдующая гипотеза: «Быть можетъ, благоуханія суть идеи. Ничего нѣтъ невозможнаго въ чудесныхъ видоизмѣненіяхъ человѣческой субстанціи». И въ «Серафитѣ» мы находимъ такое сближеніе: «Они обрѣли принципъ мелодіи, слыша пѣснопѣнія неба, которыя производили ощущенія красокъ, благовоній и мыслей и напоминали безчисленныя подробности всѣхъ твореній, какъ земная пѣсня воскрешаетъ мельчайшія воспоминанія любви». Въ другой связи Бальзакъ высказывается о томъ же предметѣ такъ: «Мнѣ приходило на мысль, что цвѣта и листва деревьевъ имѣютъ въ себѣ гармонію, которая выявляется нашему сознанію,

очаровывая нашъ глазъ, какъ музыкальныя фразы вызываютъ тысячи воспоминаній въ сердцѣ любящихъ и любимыхъ». «Я знаю, гдѣ цвѣтетъ цвѣтокъ поющій, гдѣ свѣтится свѣтъ, одаренный рѣчью, гдѣ сверкаютъ и живутъ краски благоухающія». Самое имя «Соотвѣтствія» (Correspondances) встрѣчается, какъ терминъ, знаменующій общеніе высшихъ и низшихъ міровъ по Якову Беме и Сведенборгу, въ повѣсти «Серафита».

Вотъ источники стихотворенія, сыгравшаго роль символа вѣры новой поэтической школы: мистическое изслѣдованіе скрытой правды о вещахъ, откровеніе о вещахъ болѣе вещныхъ, чѣмъ самыя вещи (res realiores), о воспринятомъ мистическимъ познаніемъ бытіи, болѣе существенномъ, чѣмъ самая существенность; и эти разоблаченія почерпнулъ символистъ и декадентъ Бодлэръ въ твореніяхъ реалиста и романтика Бальзака.

Но если изъ этого примѣра явною станетъ связь, сочетавшая тотъ типъ современнаго символизма, который мы называемъ реалистическимъ, какъ съ литературнымъ движеніемъ реализма, такъ и со школой романтизма, изобилующаго въ лицѣ такихъ романтиковъ, какъ Новалисъ, аналогіями мистической символики, то съ другой стороны, онъ питаетъ свои корни въ творчествѣ Гёте. Вопросъ о значеніи символа для цѣлей искусства живо занималъ Шиллера въ эпоху усвоенія имъ философіи Канта; и хотя самъ Шиллеръ остался по преимуществу идеалистомъ, Гёте, которому онъ сообщилъ всѣ выводы своего кантіанства, использовалъ понятіе символа въ своемъ, гётевскомъ, объективно-познавательномъ и вмѣстѣ мистическомъ смыслѣ и могущественно оплодотворилъ имъ свое личное

творчество. Гёте говоритъ, что ему передано «покрывало Поэзіи изъ рукъ Истины» («der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit»), какъ бы повторяя стихъ стараго вѣщаго пѣвца эпохи ознаменовательной—Данта: «mirate la dottrina che s'asconde sotto 'l velame dei versi strani»—«дивитесь ученію, сокровенному подъ покрываломъ стиховъ странныхъ» *). И современный поэтъ типа реалистическаго символизма слышитъ родное въ завѣтахъ художнику изъ «Wilhelm Meister's Wanderjahre» того же Гёте:

«Какъ природа въ многообразіи своемъ открываетъ единаго Бога, такъ въ просторахъ искусства творчески дышитъ единый духъ, единый смыслъ вѣчнаго типа. Это есть чувствованіе истины, которая облекается только въ прекрасное и смѣло устремляется навстрѣчу послѣдней ясности самаго свѣтлаго дня» **).

И далѣе: «Пусть всегда стоитъ свѣжею передъ художникомъ радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокругъ плодами осени, дабы она возбуждала своею явною тайной чувствованіе ея сокровенной жизни» ***).

---

*) Мистикъ Новалисъ также убѣжденъ, что поэзія—„das absolut Reelle; je poëtischer, je wahrer".

**) Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ewigen Art.
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Die sich nur mit Schönem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.

***) Dass sie von geheimem Leben
Offenbaren Sinn erregt.

Вызвать непосредственное постиженіе сокровенной жизни сущаго снимающимъ всѣ пелены изображеніемъ явнаго таинства этой жизни—такую задачу ставитъ себѣ только реалистическій символистъ, видящій глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus, и не отказывающій въ относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмѣщаетъ реальнѣйшую дѣйствительность, въ немъ сокрытую и имъ же ознаменованную. «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss»—«все преходящее—только символъ». Къ идеалистическому искусству Гёте приближается единственнымъ вполнѣ законнымъ и для реализма равно пріемлемымъ и священнымъ требованіемъ (вспомнимъ, что идеи Платона суть res)—настойчивымъ требованіемъ раскрытія и утвержденія общаго типа въ смѣняющемся и неустойчивомъ многообразіи явленій: «въ просторахъ искусства творчески дышитъ единый духъ, единый смыслъ вѣчнаго типа».

VI.

ИДЕАЛИСТИЧЕСКІЙ СИМВОЛИЗМЪ.

Но, кромѣ элементовъ символизма реалистическаго, въ новой поэзіи изначала обозначились и черты идеалистическаго символизма, по существу своему разноприроднаго первому. Стихотвореніе «Соотвѣтствія» Бодлэръ продолжаетъ такъ:

«Есть запахи свѣжіе, какъ дѣтское тѣло, сладкіе какъ гобой, зеленые какъ луга; и есть другіе, развратные, пышные и побѣдно-торжествующіе, вокругъ распростирающіе обаяніе вещей безсмертныхъ,—таковы

амбра, мускусъ, бензой и ладанъ; они поютъ восторги духа и упоенія чувствъ» *).

Не правда ли, поэтъ покидаетъ здѣсь свою основную мысль о стройномъ соотвѣтствіи въ природѣ, какъ о мистическомъ началѣ ея скрытой жизни и явной тайнѣ ея феноменальнаго воплощенія? Онъ останавливается на примѣрахъ, на частностяхъ и ограничивается тѣмъ, что соблазнительно заставляетъ насъ ощутить въ воспоминаніи рядъ благоуханій и сочетать ихъ навязчивыми ассоціаціями съ рядомъ зрительныхъ или звуковыхъ воспріятій? Не достигнемъ ли мы путемъ переживанія этого параллелизма чувственныхъ впечатлѣній, только обогащенія своего воспринимающаго *я*? Въ смыслъ этого параллелизма по отношенію къ загадкѣ сокровенной жизни естества мы не имѣемъ никакого прозрѣнія. Но мы стали болѣе чуткими, болѣе утонченными, мы сдѣлали экспериментъ и чувствуемъ себя ободренными къ дальнѣйшему экспериментализму, и притомъ наиболѣе въ области искусственнаго. Да и само понятіе психологическаго эксперимента есть уже понятіе искусственнаго переживанія. Тайна вещи, res, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающаго и отъ всего вкушающаго *я* царственно умножена. Соломонъ велѣлъ строить храмъ—и предался наслажденію; онъ спѣлъ своей возлюбленной, сестрѣ своей, пѣснь пѣсней—и утонулъ въ нѣгахъ гарема.

---

*) Il est des parfums frais comme la chair d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies;
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Здѣсь появляется второй ликъ Бодлэра—ликъ парнасца. Парнассизмъ Бодлэра обусловилъ, прежде всего, всю техническую и формальную сторону его поэзіи. Его канонически правильный и строгій стихъ, дивной чеканки, его размѣренныя, выдержанныя строфы, его любовь къ метафорѣ, которая остается зачастую еще только риторическою метафорой, не пресуществляясь въ символъ, его лапидарность, его консерватизмъ въ пріемахъ внѣшней поэтической и музыкальной изобразительности, преобладаніе пластики надъ музыкой въ строкѣ, выработанной какъ бы въ скульптурной мастерской Бенвенуто Челлини,—все это—наслѣдіе парнасской эстетики, которой Верлэнъ противопоставляетъ свой завѣтъ вѣрности духу музыки и пѣсни:

De la musique avant toute chose;
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sous rien en lui qui pèse ou qui pose.

Бодлэръ не могъ бы «свернуть шею краснорѣчію» по завѣту Верлэна («prends l'éloquence et tords-lui son cou») или хотя бы только въ принципѣ пожелать осуществленія такого стиха, который бы производилъ впечатлѣніе неопредѣленности и «растворялся въ воздухѣ»; Бодлэръ желалъ, чтобы стихъ имѣлъ вѣсъ металла и позу статуи. Его красота—мраморный кумиръ, въ знаменитомъ и чисто парнасскомъ стихотвореніи «La Beauté».

Изъ преданій Парнасса возникло въ новомъ символизмѣ предпочтеніе искусственнаго естественному. Изъ преданій Парнасса исканіе рѣдкаго и экзотическаго. Все, что декадентство утверждало радикально

и доводило до послѣдней, до крайней черты, было завѣщано ему Парнассомъ въ умѣренной, разумной дозѣ или въ зародышѣ. Декадентство, какъ таковое, есть только мнимый бунтъ противъ каноники идеалистическаго, классическаго искусства. Оно само по себѣ глубоко идеалистично, и даже канонично; по крайней мѣрѣ, оно тотчасъ взялось за работу надъ формулами и уставами искусства и уважало въ поэзіи превыше всего мастерство (la maîtrise, die Mache).

Что усвоило себѣ декадентство изъ стихіи искусства символическаго? Оно тотчасъ устремилось къ символамъ и нашло данною ту реалистическую символику, о которой мы говорили; прикоснулось къ ней и прошло мимо нея, вырабатывая иную форму субъективной идеалистической символики. Вотъ примѣръ. Пересыпаніе золотого песку есть образъ нечуждый символикѣ религіозной: онъ имѣетъ отношеніе къ высшимъ состояніямъ мистическаго созерцанія. Какъ же пользуется имъ Vielé-Griffin? Для прославленія химеры, для апоѳеоза иллюзіи. Горсть песку достаточна для поэта, чтобы вообразить себя владѣльцемъ грудъ золота. Самые тусклые дни самаго ничтожнаго существованія онъ воленъ превратить мечтой въ «духовную вѣчность» (éternité spirituelle).

Итакъ, съ одной стороны, канонъ Возрожденія и классицизма, новый Парнассъ, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознаніе поры упадка и одряхленія благородной генеалогіи этой преемственности, чисто латинское самоопредѣленіе новѣйшаго искусства, какъ искусства позднихъ потомковъ и царственныхъ эпигоновъ, и чисто-александрійское представленіе о красотѣ увяданія, о роскош-

ной, утонченной прелести цвѣтущаго тлѣнія; съ другой стороны, ушедшіе подъ землю ключи средневѣковой мистики и прислушиваніе къ ихъ глубокому рокоту, предчувствіе новаго откровенія явной тайны о внутренней жизни міра и смыслѣ ея, реализмъ, романтизмъ и прерафаэлитское братство — оба эти потока влились въ жилы современнаго символизма и сдѣлали его явленіе гибриднымъ, двуликимъ, еще не дифференцированнымъ единствомъ, предоставивъ судьбамъ его дальнѣйшей эволюціи проявить въ раздѣльности каждое изъ двухъ внѣшне-слитыхъ, внутренне-противоборствующихъ его началъ.

VII.

Критеріи различенія обѣихъ стихій.

Критерій различенія данъ въ самомъ понятіи символа. Смотря по тому, которая изъ двухъ стихій утверждается подъ именемъ единаго символизма, понятіе символа въ томъ и другомъ принимается безусловно различно. Для реалистическаго символизма— символъ есть цѣль художественнаго раскрытія: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символъ, тѣмъ болѣе глубокій, тѣмъ менѣе изслѣдимый въ своемъ послѣднемъ содержаніи, чѣмъ прямѣе и ближе причастіе этой вещи реальности абсолютной. Для идеалистическаго символизма — символъ, будучи только средствомъ художественной изобразительности, не болѣе чѣмъ сигналъ, долженствующій установить общеніе раздѣленныхъ индивидуальныхъ сознаній. Въ реалистическомъ символизмѣ—символъ, конечно, также

начало, связующее раздѣльныя сознанія, но ихъ соборное единеніе достигается общимъ мистическимъ лицезрѣніемъ единой для всѣхъ, объективной сущности. Въ идеалистическомъ реализмѣ символъ есть условный знакъ, которымъ обмѣниваются заговорщики индивидуализма, тайный знакъ, выражающій солидарность ихъ личнаго самосознанія, ихъ субъективнаго самоопредѣленія.

Символы для идеалистическаго символизма суть поэтическое средство взаимнаго зараженія людей однимъ субъективнымъ переживаніемъ. При невозможности формулировать прежними способами словеснаго общенія результаты накопленія психологическихъ богатствъ, ощущенія прежде неиспытанныя, непонятныя раннимъ поколѣніямъ душевныя волненія послѣднихъ изъ людей, какими столь ошибочно любили именовать себя декаденты, оставалось найти этому неизвѣданному субъективному содержанію ассоціативные и апперцептивные эквиваленты, обладающіе силой вызывать въ воспринимающемъ, какъ бы обратнымъ ходомъ ассоціаціи и апперцепціи, аналогическія душевныя состоянія. Комбинаціи зрительныхъ, слуховыхъ и другихъ чувственныхъ представленій должны были дѣйствовать на душу слушателя такъ, чтобы въ ней зазвучалъ аккордъ чувствованій, отвѣчающій аккорду, вдохновившему художника. Этотъ методъ есть импрессіонизмъ Идеалистическій символизмъ обращается ко впечатлительности. Напротивъ, реалистическій символизмъ, въ своемъ послѣднемъ содержаніи, предполагаетъ ясновидѣніе вещей въ поэтѣ и постулируетъ такое же ясновидѣніе въ слушателѣ. Его методъ не импрессіонизмъ, а чистая символика или, если угодно, іеро-

*

глифика. Онъ говоритъ: «Міръ духовъ не замкнутъ; твои чувства замкнуты, твое сердце мертво» *).

Паѳосъ идеалистическаго символизма — иллюзіонизмъ. Все феноменальное — марево Майи; подъ покрываломъ завѣшенной Изиды, быть можетъ, даже не статуя, а пустота, «le grand Néant» французскихъ декадентовъ. «Будемъ же разсматривать дивные узоры покрывала; вѣдь мы не уловили самыхъ плѣнительныхъ линій, самыхъ волшебныхъ сочетаній. Знай, посвящаемый, что это покрывало ткемъ мы сами. Итакъ, прислушивайся къ новымъ сладкимъ обманамъ гіерофанта Сиренъ. Имя поэзіи—Химера». Такъ говоритъ идеалистическій символизмъ. Онъ говоритъ къ современности, которая рада его слушать; ибо она занята только двумя вещами: матеріалистической соціологіей и нигилистической психологіей. Единственное возраженіе отъ современности декадентству,—что оно равнодушно къ общественности. Зато психологія торжествуетъ въ сенакляхъ декадентовъ. Психіатры поправляютъ: «нѣтъ, психопатія». Это въ данномъ случаѣ безразлично. Важно въ связи нашего разсужденія одно: что идеалистическій символизмъ посвятилъ себя изученію и изображенію субъективныхъ душевныхъ переживаній, не заботясь о томъ, что̀ лежитъ въ сферѣ объективной и трансцендентной для индивидуальнаго переживанія; важно, что онъ устремленъ на сохраненіе души своей, въ смыслѣ ея утонченія и обогащенія ради нея самой, что въ немъ не дышитъ духъ Діониса, требующій расточенія души въ цѣломъ, потери субъекта въ великомъ субъектѣ и

*) „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen: dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt". Слова Фауста, у Гете.

возстановленія его черезъ воспріятіе послѣдняго, какъ реальный объектъ.

Идеалистическій символизмъ есть музыкальный монологъ; напротивъ, реалистическій символизмъ, въ послѣдней своей сущности—хоръ и хороводъ. Паѳосъ реалистическаго символизма: чрезъ Августиново «transcende te ipsum», къ лозунгу: a realibus ad realiora. Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религіознаго творчества—утвердить, познать выявить въ дѣйствительноси иную, болѣе дѣйствительную дѣйствительность. Это—паѳосъ мистическаго устремленія къ Ens realissimum, эросъ божественнаго. Идеалистическій символизмъ есть интимное искусство утонченныхъ; реалистическій символизмъ — келейное искусство тайновидѣнія міра и религіознаго дѣйствія за міръ.

Идеалистическій символизмъ—этапъ пути къ великому всемірному идеализму, о которомъ пророчествуетъ Достоевскій въ эпилогѣ къ «Преступленію и Наказанію», говоря, что будетъ время, когда люди перестанутъ понимать другъ друга вслѣдствіе отрицанія общеобязательныхъ реальныхъ нормъ единомыслія и единочувствія и потому необычайно развившейся внутренней жизни каждой личности, идущей путями обособившагося, уединеннаго индивидуализма. Индивидуализмъ, прибавимъ, провозглашенный идеалистическимъ символизмомъ, даже не индивидуализмъ характера, какой мы встрѣчаемъ въ практическихъ, не теоретическихъ индивидуалистахъ минувшихъ временъ, въ Борджіяхъ и Наполеонахъ; но индивидуализмъ психологіи, культъ мимолетнаго (ибо периферическаго) опыта впечатлительности нашей, наиболѣе яркое вы-

раженіе современной mania psychologica, которая затемнила для насъ понятіе характера и обратила въ нашихъ глазахъ жизнь личности въ сплошную зыбь противочувствій и смѣну аффектовъ. Формально и ближайшимъ образомъ, идеалистическій символизмъ расширитъ канонически прежніе каноны или благоразумно отмететъ элементы, не поддающіеся строгой эстетической канонизаціи, и создастъ новый Парнассъ.

Реалистическій символизмъ раскроетъ въ символѣ миѳъ. Только изъ символа, понятаго какъ реальность, можетъ выросги, какъ колосъ изъ зерна, миѳъ. Ибо миѳъ—объективная правда о сущемъ. Миѳъ есть чистѣйшая форма ознаменовательной поэзіи. Не даромъ, по Платону, въ гармоніи анти-индивидуалистическаго міра, ему желаннаго, задача поэта, «если онъ хочетъ быть поэтомъ, творить миѳы». Возможенъ ли еще миѳъ? Гдѣ творческая религіозная почва, на которой онъ могъ бы расцвѣсть? Но отчего не спросить ближе: возможенъ ли реалистическій символизмъ? Гдѣ вѣра въ realiora in rebus? Намъ кажется, реалистическій символизмъ существуетъ. Если возможенъ символизмъ реалистическій, возможенъ и миѳъ.

VIII.

РЕАЛИСТИЧЕСКІЙ СИМВОЛИЗМЪ И МИѲОТВОРЧЕСТВО.

Мы установили происхожденіе идеалистическаго символизма отъ античнаго эстетическаго канона чрезъ посредство Парнасса, и происхожденіе реалистическаго символизма отъ мистическаго реализма среднихъ вѣковъ чрезъ посредство романтизма и при участіи сим-

волизма Гете. Принципъ идеалистическаго символизма былъ опредѣленъ нами какъ психологическій и субъективный, принципъ реалистическаго символизма какъ объективный и мистическій. Для перваго типа символъ—средство, для второго—цѣль. Приближеніе къ цѣли наиболѣе полнаго символическаго раскрытія дѣйствительности есть миѳотворчество. Реалистическій символизмъ идетъ путемъ символа къ миѳу; миѳъ—уже содержится въ символѣ, онъ имманентенъ ему; созерцаніе символа раскрываетъ въ символѣ миѳъ.

Миѳотворчество возникаетъ на почвѣ символизма реалистическаго. Идеалистическій символизмъ можетъ дать новыя воспроизведенія древняго миѳа, онъ украситъ его и приблизитъ къ современному сознанію, онъ вдохнетъ въ него новое содержаніе философское и психологическое; но, гальванизуя его такимъ образомъ или, если угодно, возводя его въ «перлъ созданія», онъ, во-первыхъ, не сотворитъ новаго миѳа, во-вторыхъ—отниметъ жизнь у стараго, оставивъ намъ его мертвый слѣпокъ или призрачное отраженіе. Ибо миѳъ—отображеніе реальностей, и всякое иное истолкованіе подлиннаго миѳа есть его искаженіе. Новый же миѳъ есть новое откровеніе тѣхъ же реальностей; и какъ не можетъ случиться, чтобы кѣмъ-либо втайнѣ обрѣтенное постиженіе нѣкоторой безусловной истины не сдѣлалось всеобщимъ, какъ только это постиженіе возвѣщено хотя бы немногимъ, такъ невозможно, чтобы адэкватное ознаменованіе раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещахъ, не было принято всѣми, какъ нѣчто важное, вѣрное, необходимое, и не стало бы истиннымъ миѳомъ, въ смыслѣ

общепринятой формы эстетическаго и мистическаго воспріятія этой новой правды.

Постигая то, что въ творчествѣ типа идеалистическаго служитъ суррогатомъ миѳа, мы изучаемъ душу художника, его субъективный міръ, и въ той мѣрѣ, въ какой этотъ послѣдній аналогиченъ нашему, цѣнимъ твореніе, какъ отвѣчающее внутреннимъ запросамъ времени и сказавшее за насъ, что просилось на наши уста. Въ истинномъ же миѳѣ мы уже не видимъ ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно вѣруемъ въ правду новаго прозрѣнія. Созданіе идеалистическаго символизма есть, при maximum'ѣ его всенародности, только изобрѣтеніе, суммирующее усилія нашихъ исканій; миѳъ, выросшій изъ символа, принятаго какъ ознаменованіе сознанной сущею, хотя и прикровенной реальности, есть обрѣтеніе, упраздняющее самое исканіе до той поры, пока то же познаніе не будетъ углублено дальнѣйшимъ проникновеніемъ въ его еще глубже лежащій смыслъ.

Ибо въ тѣ далекія эпохи, когда миѳы творились воистину, они отвѣчали вопросамъ испытующаго разума тѣмъ, что знаменовали realia in rebus. Не для того, чтобы украсить понятіе солнца или окрасить его воспріятіе опредѣленнымъ оттѣнкомъ, древній человѣкъ нарекъ его Титаномъ Гиперіономъ или лучезарнымъ Геліосомъ, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивѣе, чѣмъ если бы онъ изобразилъ его въ видѣ нечеловѣкоподобнаго свѣтлаго диска; представляя его неутомимымъ титаномъ или юнымъ богомъ съ чашею въ рукахъ, древній человѣкъ утверждалъ о немъ нѣчто болѣе дѣйствительное, нежели видимый дискъ. И когда приходилъ другой миѳотворецъ и возражалъ первому, что Солнце

не Геліосъ и Гиперіонъ вмѣстѣ, а именно Геліосъ, тогда какъ Гиперіонъ его отецъ,—и когда пришли потомъ новые миѳотворцы и сказали что Геліосъ—Фебъ, и наконецъ, еще позднѣе, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Геліосъ—тотъ же Діонисъ, что доселѣ извѣстенъ былъ только какъ Никтеліосъ, ночное Солнце,—то спорили о всемъ этомъ испытатели сокровеннаго существа единой res, и каждый стремился сказать о той же res нѣчто углубленнѣйшее и реальнѣйшее, чѣмъ его предшественникъ, восходя, такимъ образомъ, отъ менѣе къ болѣе субстанціальному познанію вещи божественной. Сущность миѳотворчества характернѣе всего сказывается въ тѣ мгновенія колебаній, когда въ ожиданіи расцвѣтающаго миѳа, который долженъ быть не изобрѣтеніемъ, а обрѣтеніемъ, человѣкъ не знаетъ въ точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанію или утраченной, забытой имъ религіозной величины. Отсюда надпись: «невѣдомому богу» на аѳинскомъ жертвенникѣ, отсюда посвященіе «или богу или богинѣ» на алтарѣ палатинскомъ.

Изъ чего слѣдуетъ, что творится миѳъ ясновидѣніемъ вѣры и является вѣщимъ сномъ, непроизвольнымъ видѣніемъ, «астральнымъ» (какъ говорили древніе тайновидцы бытія) іероглифомъ послѣдней истины о вещи сущей воистину. Миѳъ есть воспоминаніе о мистическомъ событіи, о космическомъ таинствѣ. Поистинѣ небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, какъ повѣствуетъ Эсхилъ, говоря о ливнѣ Урана, пролившемся на разверстую Гею.

Въ «Яри» С. Городецкаго есть нѣсколько не лучшихъ

въ книгѣ стиховъ, въ которыхъ молодой поэтъ, предчувствуя тайну миѳа, мѣтко очерчиваетъ его происхожденіе («Великая Мать»):

Ты пришла золотая царица,
И лицо запрокинула въ небо,
Розовѣя у тайнъ Діониса.
И колосья насущнаго хлѣба
Розоватыя подняли лица,
Чтобы зерна тобой налилися.
Ты уйдешь, золотая царица,
Разольются всенощныя тѣни;
Но вѣрна будетъ алому мигу
Рожь, причастница тайновидѣній,
И старуха, ломая ковригу,
Скажетъ сказку о перьяхъ Жаръ-Птицы.

Реальное мистическое событіе—въ данномъ случаѣ бракъ Деметры и Діониса,—событіе, свершившееся въ высшемъ планѣ бытія, сохранилось въ памяти хлѣбныхъ колосьевъ, такъ какъ душа вещей физическаго міра (въ приведенныхъ стихахъ: ржи) есть поистинѣ причастница тайновидѣній и тайнодѣяній плана божественнаго; и человѣкъ, причащаясь хлѣбу, дѣлается въ свою очередь причастникомъ тѣхъ же изначальныхъ тайнъ, которыя и вспоминаетъ неясною, только ознаменовательною памятью потустороннихъ событій: въ этой смутности воспоминанія—глубочайшее существо миѳа. Явственнаго прозрѣнія въ мистерію брака между Логосомъ и Душою Земли—въ народномъ миѳѣ и быть не можетъ; и старуха, ломая ковригу, разскажетъ только далекую и невѣрную, при всей своей великой ознаменовательной правдивости, «сказку» про перья Жаръ-Птицы.

Такъ вѣритъ поэтъ, такъ онъ познаетъ интуитивнымъ своимъ познаваніемъ. Миѳотворчество—творчество вѣры. Задача миѳотворчества, поистинѣ,—«вещей

обличеніе невидимыхъ». И реалистическій символизмъ— откровеніе того, что художникъ видитъ, какъ реальность, въ кристаллѣ низшей реальности. Такое тайновидѣніе мы встрѣчаемъ у Тютчева, котораго признаемъ величайшимъ въ нашей литературѣ представителемъ реалистическаго символизма.

Все, что говоритъ Тютчевъ, онъ возвѣщаетъ какъ гіерофантъ сокровенной реальности. Тоска ночного вѣтра и просонье шевелящагося хаоса, глухонѣмой языкъ тусклыхъ зарницъ и голоса разыгравшихся при лунѣ валовъ; таинства дневного сознанія и сознанія соннаго; въ ночи безтѣлесный міръ, роящійся слышно, но незримо, и живая колесница мірозданья, открыто катящаяся въ святилищѣ небесъ; въ естествѣ, готовомъ откликнуться на родственный голосъ человѣка, всеприсутствіе живой души и живой музыки; на перепутьяхъ родной земли исходившій ее въ рабскомъ видѣ подъ ношею креста Царь небесный—все это для поэта провозглашенія объективныхъ правдъ, все это уже миѳъ. Характеренъ для Тютчева, именно какъ представителя реалистическаго символизма, легкій налетъ поэтическаго изумленія, родственнаго «философскому удивленію» древнихъ,—оттѣнокъ изумленія, какъ бы испытываемаго поэтомъ при взглядѣ на простыя вещи окружающей дѣйствителености и, конечно, передающагося читателю вмѣстѣ со смутнымъ сознаніемъ какой-то новой загадки или предчувствіемъ какого-то новаго постиженія (срв., напр., стихотвореніе: «Тихой ночью, позднимъ лѣтомъ, какъ на небѣ звѣзды рдѣютъ...»). Пушкинъ рѣдко останавливается на этомъ первомъ моментѣ воспріятія, гдѣ воспринимаемое слишкомъ преобладаетъ надъ воспринимающимъ:

онъ мгновенно преодолѣваетъ эту противоположность и, изображая, является уже въ полной гармоніи съ изображаемымъ,—истинный «классикъ».

У Владиміра Соловьева внутреннія событія личной жизни, осознанныя, говоря языкомъ астрологовъ и алхимиковъ, въ астральномъ планѣ, служатъ предметами его поэтическаго вдохновенія такъ, что онъ только живописуетъ совершившееся, какъ реальный миѳъ его личности: такова, напримѣръ, поэма «Три Свиданія» и столько лирическихъ стихотвореній, посвященныхъ общенію съ ушедшими. Вл. Соловьевъ ставитъ высшею задачей искусства задачу теургическую. Подъ теургическою задачей художника онъ разумѣетъ преобразующее міръ выявленіе сверхприродной реальности и высвобожденіе истинной красоты изъ-подъ грубыхъ покрововъ вещества. Въ этомъ смыслѣ говорилъ Соловьевъ въ рѣчахъ о Достоевскомъ: «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже въ другомъ, но еще болѣе важномъ и возвышенномъ смыслѣ: не только религіозная идея будетъ владѣть ими, но они сами будутъ владѣть ею и сознательно управлять ея земными воплощеніями».

Отсюда вытекаетъ первое условіе того миѳотворчества, о которомъ говоримъ мы: душевный подвигъ самого художника. Онъ долженъ перестать творить внѣ связи съ божественнымъ всеединствомъ, долженъ воспитать себя до возможностей творческой реализаціи этой связи. И миѳъ, прежде чѣмъ онъ будетъ переживаться всѣми, долженъ стать событіемъ внутренняго опыта, личнаго по своей аренѣ, сверхличнаго по своему содержанію.

Попытки приближенія къ миѳу въ поэзіи нашихъ

дней, конечно, еще далеки отъ той теургической цѣли, которую мы опредѣлили именемъ миѳотворчества. Этимъ попыткамъ мы придаемъ значеніе, прежде всего симптомовъ поворота—скажемъ лучше: солнцеворота — современной души къ иному міровоспріятію, реалистическому и психическому въ одно и то же время. Не темы фольклора представляются намъ цѣнными, но возвратъ души и ея новое, пусть еще робкое и случайное прикосновеніе къ «темнымъ корнямъ бытія». Не религіозная настроенность нашей лиры или ея метафизическая устремленность плодотворны сами по себѣ, но первое еще темное и глухонѣмое осознаніе сверхличной и сверхчувственной связи сущаго, забрезжившее въ минуты послѣдняго отчаянья разорванныхъ сознаній, въ минуты, когда красивый калейдоскопъ жизни сталъ уродливо искажаться, обращаясь въ дьявольскій маскарадъ, и причудливое сновидѣніе переходить въ удушающій кошмаръ.

IX.

МИѲЪ, ХОРЪ И ТЕУРГІЯ.

Проблема хора неразрывно сочетается съ проблемою миѳа и съ утвержденіемъ началъ реалистическаго символизма. Хоръ самъ по себѣ уже символъ—чувственное ознаменованіе соборнаго единомыслія и единодушія, очевидное свидѣтельство реальной связи, сомкнувшей разрозненныя сознанія въ живое единство. Хоръ не можетъ возникнуть, если нѣтъ res, общезначащей реальности внѣ индивидуальнаго и выше

индивидуальнаго. Вокругъ алтаря, видимаго или незримаго, шествуетъ хоръ. Поэтому можно сказать, что хоръ поетъ миѳъ, а творятъ миѳъ—боги. Хоръ желателенъ постольку, поскольку желательно религіозное сознаніе или познаніе истинной абсолютной реальности. Будетъ это познаніе, эта реальность, — будетъ, необходимо, неизбѣжно, и хоръ. Утрачено это познаніе, эта реальность,—и хора нѣтъ.

Античная трагедія была торжествомъ миѳа. Ослабленіе ознаменовательнаго, реалистическаго принципа въ искусствѣ и ростъ искусства идеалистическаго совпали въ древности съ упадкомъ религіи и упадкомъ хора. Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбахъ драмы. Хоръ — постулатъ нашего эстетическаго и религіознаго credo; но мы далеки отъ мысли или пожеланій его искусственнаго возсозданія. Мы не хотимъ купить его дешевою цѣной, какъ феноменъ чисто эстетическій. Не будемъ спрашивать себя, возможенъ ли хоръ въ настоящее время: мы спросили бы этимъ, существуетъ ли еще въ современномъ сознаніи религіозная реальность.

На нашъ взглядъ, поиски новаго театра, неудовлетворенность театромъ существующимъ имѣютъ смыслъ инстинктивныхъ усилій религіознаго прозрѣнія. Мы хотѣли бы чрезъ театръ приблизиться къ верховной, къ безусловной реальности: отсюда наше утомленіе иллюзіонизмомъ. На иллюзіи зиждется весь современный театръ: не на внѣшней только иллюзіи, но на внутренней. Тріумфъ актера, автора и режиссера — созданіе такой иллюзіи, которая произвела бы на зрителя гипнозъ отожествленія съ героемъ драмы; зритель долженъ пережить часть жизни героя, онъ долженъ быть на

одинъ вечеръ самъ герой. Въ хоровой драмѣ было не такъ: зритель былъ участникомъ дѣйства тѣмъ, что отожествлялся не съ героемъ-протагонистомъ, а съ хоромъ, изъ котораго выступилъ протагонистъ. Онъ былъ, быть можетъ, участникомъ его трагической вины, но онъ и удерживалъ его отъ нея; онъ противопоставлялъ его дерзновенію свой голосъ въ соборномъ судѣ хора; онъ не приносилъ жертвы—и менѣе всего испытывалъ иллюзію принесенія жертвы и безвреднаго героизма на часъ, — но онъ причащался жертвѣ, въ хороводѣ празднующихъ жертву, и поистинѣ очищеннымъ возвращался онъ изъ округи Діонисовой, переживъ литургическое событіе внутренняго опыта.

Теперь это не такъ. Въ концертѣ (какъ право гнѣвался Андрей Бѣлый — будто бы на музыку) мы переживаемъ всѣ потенціи нашего геройства между двумя антрактами какъ разъ въ пору, чтобы увѣровать въ него и въ себя и самоудовлетворенно вернуться къ отнюдь не героической повседневности; въ театрѣ, прибавимъ, совершается съ нами то же самое. Но, конечно, не Діонисъ музыки и сцены отвѣтствуетъ за нашъ разладъ или непрямодушіе, а развѣ нашъ духъ идеалистическаго эстетизма. Какъ бы то ни было, пока мы таковы, о хорѣ и миѳѣ приходится говорить только какъ бы теоретически, какъ бы и не предчувствуя, что нѣкая большая перемѣна близка и уже при дверяхъ. Но, быть можетъ, вслѣдствіе именно этого предчувствія, мы лично не думаемъ, какъ другіе, что должно просто ждать, хотя бы въ области театра, пока придутъ иные люди, болѣе свѣжіе и честные, и принесутъ, если понадобится имъ, свой миѳъ, и приведутъ свой хоръ. Мы полагаемъ, что съ художниковъ спро-

сится, когда придетъ гость, отчего они не наполнили свѣтильники свои елеемъ. Ибо миѳъ, о которомъ мы говоримъ, не есть искусственное созданіе непроизвольнаго творчества, какъ принято въ настоящее время успокоенно думать.

Напротивъ, наступаетъ время, когда наукѣ придется вспомнить нѣсколько истинъ, ясно представлявшихся изслѣдователямъ миѳа и символа, хотя бы въ эпоху Крейцера. Древность въ цѣломъ непонятна безъ допущенія великой, международной и древнѣйшей по своимъ корнямъ и начаткамъ организаціи мистическихъ союзовъ, хранителей преемственнаго знанія и перерождающихъ человѣка таинствъ. Не только въ знаменитыхъ мистеріяхъ, каковы элевсинскія или самоѳракійскія, мы встрѣчаемъ слѣды этой организаціи, но и въ большинствѣ жреческихъ общинъ, выросшихъ подъ сѣнью прославленныхъ храмовъ. Ученики философовъ соединялись въ общества, подобныя культовымъ «ѳіасамъ»; ученичество уже было эсотеризмомъ, идетъ ли рѣчь о Египтѣ или Индіи, о древнихъ пиѳагорейцахъ или неоплатоникахъ, или, наконецъ, о Ессеяхъ и общинѣ апостольской. Эти теурги и, какъ говорили подчасъ эллины, «теологи» были организаторами религіи съ незапамятныхъ временъ; и если мы не можемъ вмѣстѣ съ Крейцеромъ не учитывать народнаго поэтическаго и религіознаго творчества въ происхожденіи миѳовъ, тѣмъ не менѣе вынуждены будемъ рано или поздно признать, что значительная по числу и, быть можетъ, важнѣйшая по религіозному содержанію часть ихъ преломилась чрезъ теургическую среду, другая же часть была привита теургами къ молодымъ росткамъ народнаго вѣрованія или обряда.

Въ эсотерическихъ общинахъ, наприм., въ Элевсинѣ, творились миѳы, чуждые миѳамъ народнымъ—какъ они творились въ академіи Платона и школахъ платониковъ,—творились миѳы и въ храмахъ; и поскольку они становились достояніемъ непосвященныхъ и открывались толпѣ, они назывались не миѳами, а священными повѣстями (ἱεροὶ λόγοι), и только въ устахъ толпы и съ ея прикрасами или искаженіями, во всенародномъ своемъ обликѣ, оказывались миѳами въ полнотѣ этого понятія. Ибо миѳъ, въ полномъ смыслѣ, безусловно всенароденъ. Возможно въ иныхъ случаяхъ (какъ въ миѳѣ о Загреѣ) прослѣдить, какъ священная повѣсть, сообщенная послѣ долгаго храненія въ тайнѣ народу, мало-по-малу занимаетъ во всеобщемъ религіозно-миѳологическомъ міросозерцаніи равное мѣсто съ исконными миѳами, несмотря на самыя противорѣчія и новшества, которыя заключало въ себѣ разоблаченіе неслыханной тайны о вѣчныхъ богахъ.

Эти историческія разсмотрѣнія имѣютъ цѣлью ограничить безусловность обычнаго мнѣнія о миѳотворчествѣ, какъ самопроизвольномъ актѣ народнаго творчества. Если возможно говорить, какъ Вл. Соловьевъ, о поэтахъ и художникахъ будущаго какъ теургахъ, возможно говорить и о миѳотворчествѣ, исходящемъ отъ нихъ или черезъ нихъ. Необходимо для этого, согласно Вл. Соловьеву, чтобы прежде всего религіозная идея владѣла ими, какъ нѣкогда она владѣла древними учителями ритма и строя божественнаго; потомъ, чтобы они «ею владѣли и сознательно управляли ея земными воплощеніями».

Съ религіозною проблемой современное искусство соприкасается чрезъ реалистическій символизмъ и орга-

нически связанное съ нимъ миѳотворчество. Религіозная проблема на первый взглядъ представляется двоякою: проблемою охраненія религіи съ одной стороны, проблемою религіознаго творчества съ другой. На самомъ дѣлѣ она остается единой. Безъ внутренняго творчества жизнь религіи сохранена быть не можетъ,— она уже мертва. Творчество же религіозное есть тѣмъ самымъ и охраненіе религіи,—если оно не вырождается въ творчество суррогатовъ и подобій религіи, въ подражаніе ея формамъ для облеченія ими идеи нерелигіозной. Религія есть связь и знаніе реальностей. Сближенное магіей символа съ религіозною сферой, искусство неизбѣжно подпадетъ соблазну облеченія въ гіератическія формы иррелигіозной сущности, если не поставитъ своимъ лозунгомъ лозунгъ реалистическаго символизма и миѳа: a realibus ad realiora.

ЭКСКУРСЪ I.

О ВЕРЛЭНѢ И ГЕЙСМАНСѢ.

За три года до смерти, Гейсмансъ собралъ въ одной книгѣ *) религіозныя вдохновенія того, въ чьемъ лицѣ, по его убѣжденію, «церковь имѣла величайшаго изъ своихъ поэтовъ, послѣ среднихъ вѣковъ»

«Одинъ на протяженіи столькихъ столѣтій», — пишетъ Гейсмансъ,—«Верлэнъ снова нашелъ эти звуки смиренія и простоты душевной, эти молитвы скорби и сокрушенія, эти младенческія радованія, забытыя съ поры возврата къ языческой гордынѣ, каковымъ было Возрожденіе. И это почти народное простосердечіе, это столь трогательное своею искренностью усердіе онъ выразилъ языкомъ, полнымъ странной силы образнаго оживленія, очень несложнымъ и все-же необычайнымъ, пользуясь ритмами новыми или обновленными, окончательно разбивая, за Викторомъ Гюго и Банвиллемъ, старыя метрическія вафельницы, чтобы замѣнить ихъ своеобразными формами, небывалыми чеканами, дающими едва ощутимыя выпуклости и какъ разъ нужныя напечатлѣнія». Тогда какъ Гюго и Т. Готье, Леконтъ-де-Лиль и Банвилль, достигли тѣхъ

*) Paul Verlaine, Poésies religieuses. P. 1904.

предѣловъ, гдѣ кончается слово и начинается живопись,—«Верлэнъ, идя инымъ путемъ, унаслѣдовалъ достояніе музыки, которая, именно благодаря незаконченности и расплывчатости очертаній, болѣе, чѣмъ поэзія, способна отражать смутныя чувствованія души, ея неопредѣленныя устремленія, мимолетныя довольства и тонкія муки».

Въ пору заключенія въ Монсской тюрьмѣ Верлэнъ пережилъ душевный переворотъ, приведшій его къ вѣрѣ; памятникомъ этого обращенія была его книга «Мудрости». Вѣрующимъ остался онъ навсегда; но жизнь его не стала ни святой, ни, въ общепринятомъ смыслѣ, нравственной. Гейсмансъ пытается представить его апологію, изслѣдуя психическія его особенности и условія его печальной среды. Одно важно,—что «Христосъ сдѣлалъ изъ этой немощной души душу предопредѣленную и избранную». «Его паденія не мѣшали ему молиться; и поистинѣ роскошными снопами молитвъ являются эти пѣсни, прозябшія изъ души, на которую, несмотря на всѣ ея ошибки, радовался Господь».

Нельзя отрицать, что рядомъ, съ плѣнительными и потрясающими стихотвореніями, читатель встрѣчаетъ въ этомъ евхологіи многія только трезвыя страницы благочестивыхъ длиннотъ. Притомъ Верлэнъ почти чуждъ созерцаній чисто мистическихъ. Онъ широко пользуется всею христіанскою символикой; но его религіозность преимущественно нравственная и католически-обрядовая. Онъ не вноситъ въ нее ни духа новыхъ исканій, ни эстетизма, въ той мѣрѣ, какъ, напримѣръ, Шатобріанъ. Тѣмъ «народнѣе» и умилительнѣе прекрасный анахронизмъ этой простой вѣры,

этотъ младенческій атавизмъ средневѣковой души. Недаромъ самъ поэтъ говоритъ: «къ средневѣковью, огромному и нѣжному, хотѣла бы душа моя плыть въ полвѣтра,—вдаль отъ нашихъ дней, этихъ дней плотскаго духа и печальной плоти».

Немногое должно измѣнить въ набросанной Гейсмансомъ характеристикѣ великаго символиста-реалиста, чтобы сдѣлать ее приложимою къ нему самому. Католичество имѣло въ немъ несравненнаго истолкователя-художника, равнаго которому по гибкости, проницательности и геніальности воспріятія и возсозданія можно было бы пожелать церкви восточной: чрезъ посредство своего Гейсманса православіе сдѣлало бы доступными нашему сознанію и завѣщало бы другимъ поколѣніямъ безчисленныя подспудныя сокровища литургическихъ красотъ и мистическаго художества, которыя могутъ утратиться вслѣдствіе модернизаціи и раціонализаціи обрядоваго преданія.

Значеніе Гейсманса, какъ писателя, еще измѣряется мѣрами современности, рѣдко постигающей дѣйствительное отношеніе обступившихъ ея горизонтъ ближайшихъ высотъ. Большинству извѣстенъ какъ эстетъ сомнительнаго вкуса и изобрѣтатель ультрадекадентскихъ причудъ—тотъ, кто показалъ впервые, подъ лупою своей повышенной чувствительности, тончайшія ткани готической души,—кто повсюду, касается ли онъ поздней римской литературы или средневѣковаго зодчества, духовной музыки или церковной живописи, литургики или магіи, религіозной психологіи или мистики плоти, засѣваетъ открытія и расточаетъ проникновенія,—тотъ, наконецъ, кто сдѣлалъ изъ отечественной прозы, что Верлэнъ изъ родного стиха. Ибо, какъ

у Верлэна французскій стихъ пріобрѣлъ магическую силу чувственнаго внушенія, такъ въ языкѣ и стилѣ Гейсманса реализовались возможности Бодлэровыхъ «соотвѣтствій». Слово стало, по произволу мастера, звукомъ музыкальнаго инструмента или человѣческаго голоса, пластическою формою, цвѣтомъ, запахомъ; и всѣ его перевоплощенія оказались въ соотношеніи столь гармоническомъ, что вызванное имъ впечатлѣніе запаха могло привлечь внушеніе цвѣта, а представленіе тона и тембра—ассоціацію вкусового ощущенія. Какъ бѣдны, въ сравненіи съ этими завоеваніями въ области языка, добычи Верхарна, генія метафоры, мистика и миѳотворца— въ метафорѣ, только метафорѣ, или пресловутая «французская» (а на самомъ дѣлѣ только безотвѣтственная) элегантная ясность и простота Анатоля Франса, угодника массъ и, слѣдовательно, реакціонера въ художествѣ слова.

И Верлэнъ и Гейсмансъ, именно какъ декаденты, были конквистадорами «Новаго Свѣта» современной души. Для обоихъ декадентство было дѣломъ жизни и принципомъ саморазрушенія. Оба искали убѣжища въ лонѣ церкви. Подобна этимъ двумъ участямъ и участь Оскара Уайльда. Этотъ не укрылся въ оградѣ положительнаго вѣроученія; за то вся жизнь благороднаго пѣвца и смиреннаго мученика «Рэдингской тюрьмы» обратилась въ религію Голгоѳы вселенской. Какъ величавы эти кораблекрушенія живыхъ въ сравненіи съ благополучными плаваніями раскрашенныхъ гробовъ торжествующаго «модернизма», въ родѣ утѣшеннаго Матерлинка, во время сообразившаго (подобно его дальновиднымъ, но почему-то имъ же осмѣяннымъ буржуа въ «Чудѣ св. Антонія»), что легче и удобнѣе

живется на землѣ безъ боговъ и безъ тайны,—или упоеннаго своимъ и своего отечества нарумяненнымъ великолѣпіемъ Габріэле д'Аннунціо, громоздкія сооруженія котораго напоминаютъ колоннады національнаго памятника Виктору-Эммануилу, раздавившія Капитолій и Форумъ.

Ушедшіе со сцены герои декадентства были вѣрны его глубокому завѣту—завѣту тожества искусства и жизни. Вотъ почему Гейсмансъ, черезъ всѣ три эпохи своей художнической жизни (періодъ натурализма, періодъ эстетизма и періодъ реалистическаго символизма),—былъ и остался художникомъ, съ котораго содрана кожа, un écorché. Натуралистъ à outrance по природѣ, воспринимающій внѣшнія раздраженія всею поверхностью своихъ обнаженныхъ нервовъ, затравленный укусами впечатлѣній, пронзенный стрѣлами внѣшнихъ чувствъ, онъ естественно бросился, спасаясь отъ погони, въ открывшійся ему мистическій міръ, но и въ прикосновеніяхъ къ нему обреченъ былъ найти еще болѣе утонченную муку и сладость чувственнаго.

Обращеніе какъ Верлэна, такъ и Гейсманса къ религіи поучительно своей неудачей. Очевидно, религія возможна для современнаго человѣка—только, если она расцвѣтаетъ изъ глубины его сверхличнаго внутренняго опыта, изъ его мистическаго самообрѣтенія; въ дверь ограды можетъ стучаться изъ внѣшнихъ (т. е. однажды утратившихъ органическую связь съ религіей) только свободный въ духѣ. Но Гейсмансъ и Верлэнъ истощили, истратили свое *я* въ периферіи своихъ нервовъ. Гипертрофія чувственности ослабила ихъ высшее духовное сознаніе. Оба—поистинѣ дека-

денты, потому что весь подвигъ декадентства состоитъ въ нарушенiи того равновѣсiя, въ которомъ пребывала и себѣ довлѣла успокоенная душа ихъ «по-людски, слишкомъ по-людски» нормальныхъ современниковъ.

Будучи декадентами, какъ культурные типы, оба были символистами по роду своего творчества, и именно представителями символизма реалистическаго. Это обусловило тяготѣнiе ихъ творчества къ религiи; но выше раскрытая неполнота ихъ проникнутости религiозною идеей дѣлаетъ это творчество лишь отчатси и косвенно пригоднымъ для рѣшенiя проблемы истиннаго религiознаго художества въ будущемъ.

ЭКСКУРСЪ II.

ЭСТЕТИКА И ИСПОВѢДАНІЕ.

Въ изложеніи одного изъ критиковъ *) мои взгляды на задачи современнаго искусства были сведены къ нижеслѣдующимъ тезисамъ:

«1) Утверждается за миѳомъ религіозная сущность искусства; 2) утверждается происхожденіе миѳа изъ символа; 3) прозрѣвается въ современной драмѣ заря новаго миѳотворчества; 4) утверждается новый символическій реализмъ; 5) утверждается новое народничество».

Если первый и второй тезисы, несмотря на неточность формулировки, соотвѣтствуютъ моимъ подлиннымъ утвержденіямъ, то, напротивъ, третій приписанъ мнѣ, очевидно, по недоразумѣнію. Разработка темъ миѳа и мистеріи еще далеко не миѳотворчество; и хотя я не отрицаю признаковъ поворота новѣйшей поэзіи—съ одной стороны къ народной душѣ и ея миѳологическому сознанію, съ другой (какъ я отмѣтилъ это по поводу драмы «Кольца»)—къ духу диѳирамба,—тѣмъ не менѣе, считаю безусловно прежде-

*) „Вѣсы“, 1908, X, стр. 44—48 (статья Андрея Бѣлаго: „Символизмъ и русское искусство“).

временнымъ говорить о наступленіи эры хорового дѣйства, за отсутствіемъ внутреннихъ силъ для хора въ современности.

«Оживленіе интереса къ миѳу»,—писалъ я по поводу одной новой книги стиховъ *),—«одна изъ отличительныхъ чертъ новѣйшей нашей поэзіи. Что миѳъ органически развивается изъ символа, было понято въ средѣ символистовъ раньше, чѣмъ это сказалось въ творчествѣ послѣдняго поколѣнія поэтовъ (см. статью «Поэтъ и Чернь»). Ростъ миѳа изъ символа есть возвратъ къ стихіи народной. Въ немъ выходъ изъ индивидуализма и предвареніе искусства всенароднаго. Съ иной точки зрѣнія, обращеніе къ миѳу—преодолѣніе идеализма и замѣна его мистическимъ реализмомъ... Ясно отсюда, что какъ далеки мы отъ всенароднаго искусства, такъ же далеки и отъ абсолютнаго миѳотворчества: то и другое мы можемъ только упреждать и предуготовить. Вѣдь миѳъ—тогда впервые миѳъ въ полномъ смыслѣ этого слова, когда онъ—результатъ не личнаго, а коллективнаго, или соборнаго, сознанія. Современный же художникъ только начинаетъ жить и дышать въ атмосферѣ исконно-народнаго анимизма. До всеобъемлющаго миѳологическаго созерцанія еще далекій путь». Прибавлю: еще дальше путь до миѳотворческаго синтеза религіознаго сознанія, которымъ чревата современная душа.

Что касается четвертаго и пятаго изъ вышеприведенныхъ положеній, то реализмъ въ томъ смыслѣ,

---

*) „Критическое Обозрѣніе", 1907, II (рецензія о „Яри" С. Городецкаго).

какъ я его понимаю,—въ смыслѣ объективнаго устремленія ознаменовательной дѣятельности художника къ раскрытію внутренней и сокровенной правды о вещахъ, — я поистинѣ привѣтствую въ символизмѣ; опредѣленіе же моего эстетическаго направленія терминомъ «новое народничество»—отклоняю, какъ чуждое моей терминологіи и ничего точно и специфически не опредѣляющее, напротивъ—скорѣе затемняющее ясный смыслъ постулируемаго и предвидимаго мною всенароднаго искусства, о которомъ высказывался я не разъ съ полнотою и опредѣлительностью.

Всенародное искусство, которое въ моихъ глазахъ является цѣлью и смысломъ нашей художественной эволюціи отъ символа къ миѳу, закономѣрно развивающему изначальное религіозное содержаніе символа; всенародное искусство, предваряемое, по моему мнѣнію, уже наступившимъ келейнымъ искусствомъ, искусствомъ художниковъ, преодолѣвшихъ въ принципѣ недавній индивидуализмъ, и какъ форму притязаній своеначальной личности, и какъ идеализмъ уединенности; всенародное искусство, какъ чаемое знаменіе приблизившейся органической эпохи, долженствующей смѣнить нашу, критическую,—это всенародное искусство не можетъ быть смѣшиваемо съ искусствомъ народническаго типа; оно—въ будущемъ, и пути къ нему—пути къ мистической реальности, а не къ эмпирической дѣйствительности современнаго народнаго бытія.

Не должно смѣшивать съ народничествомъ (каковымъ именемъ приличествуетъ означать некрасовскую струю въ нашей поэзіи) и вышеописанныхъ попытокъ приблизиться къ миѳу, забытому народомъ или еще

въ немъ живому, пріобщиться творческимъ родникамъ примитивнаго міровосприятія. Объ этихъ попыткахъ можно сказать, что онѣ, въ лучшемъ случаѣ, вырабатываютъ какъ бы нѣкое русло для грядущаго миѳотворчества; но содержаніе послѣдняго, конечно, отнюдь не предваряется и даже не предчувствуется этимъ направленіемъ нашей поэзіи, поскольку оно не исходитъ изъ подлинно-религіознаго сознанія, или—точнѣе—предвосхищенія въ сознаніи, истинныхъ и основныхъ реальностей духовной жизни народа. Поскольку же оно удовлетворяетъ послѣднему условію, оно представляется мнѣ искусствомъ провозвѣстниковъ и предуготовителей искусства всенароднаго.

Основнымъ условіемъ этого зачинательнаго творчества является правое отношеніе къ символу. Подлинный символизмъ уже несетъ въ себѣ религіозное *да* внутренняго зрѣнія и воленія,—скрытое утвержденіе истиннаго бытія въ бытіи относительномъ. Опасенъ символизмъ, понятый исключительно какъ методъ: подъ его весеннимъ лучомъ подтаиваетъ надежная ледяная кора «здраваго» эмпиризма.

«Въ изящной словесности послѣдняго времени наблюдается знаменательное передвиженіе»,—писалъ я въ отчетѣ объ одномъ лирическомъ сборникѣ, своеобразно сочетавшемъ символизмъ съ обновленіемъ народническаго (некрасовскаго) поэтическаго преданія *): — «писатели, вышедшіе изъ реалистической школы, усвоивая пріемы символистовъ, все чаще уда-

*) „Критическое Обозрѣніе", 1909, II (рецензія книгѣ Андрея Бѣлаго „Пепелъ").

ляются отъ живой реальности, какъ объекта художественныхъ проникновеній, въ міръ субъективныхъ представленій и оцѣнокъ, и все безнадежнѣе утрачиваютъ внутреннюю связь съ нею. Эмпирическая дѣйствительность, изначала воспринятая безрелигіозно, подъ реактивомъ символическаго метода естественно превращается въ мрачный кошмаръ: ибо, если для символиста «все преходящее есть только подобіе», а для атеиста—«непреходящаго» вовсе нѣтъ, то соединеніе символизма съ атеизмомъ обрекаетъ личность на вынужденное уединеніе среди безконечно зіяющихъ вокругъ нея проваловъ въ ужасъ небытія. Исконные же представители символизма, напротивъ, пытаются сочетать его какъ съ реалистическою манерой изображенія, такъ и съ реалистическою концепціей символа. Подъ этою послѣдней мы разумѣемъ такое отношеніе къ символу, въ силу котораго онъ признается цѣннымъ постольку, поскольку служитъ соотвѣтственнымъ ознаменованіемъ объективной реальности и способствуетъ раскрытію ея истинной природы.

«Прежде было не такъ: школа символистовъ, провозгласивъ неограниченныя права своеначальной и самодовлѣющей личности и этимъ изъятіемъ ея изъ сферы дѣйствія общихъ нормъ замкнувъ и уединивъ ее, использовала символъ, какъ методъ условной объективаціи чисто субъективнаго содержанія. Чтобы выйти изъ этого волшебнаго круга вольно зачуравшейся отъ міра личности, символистамъ нужно было преодолѣть индивидуализмъ, обостривъ его до сверхиндивидуализма, т. е. до раскрытія въ личности сверхличнаго содержанія, ея внутренняго *я*, вселенскаго по

существу; имъ нужно было развить изъ символа изначала присущую ему религіозную идею».

Ибо символъ—плоть тайны, и символизмъ истинный—прозрѣніе на плоть, проникновеніе въ тайну плоти, ею же стало Слово.

Попытка изложенія моихъ взглядовъ въ разбираемой статьѣ сопровождается ихъ критикой, исходящей изъ той мысли, что признаніе за символомъ религіознаго содержанія обязываетъ къ исповѣданію религіозныхъ убѣжденій, каковое не признается достачно выраженнымъ въ моихъ эстетическихъ опытахъ.

Цѣня прямоту этого обращенія, я охотно отвѣчаю на то, что въ этихъ упрекахъ звучитъ какъ острый вопросъ душевной смуты. «Мы»,—говоритъ авторъ статьи,—«среди которыхъ есть люди, тайно (?) исповѣдающіе имя одного Бога, а не всѣхъ боговъ вмѣстѣ,—можемъ ли мы относиться къ теоріи, бросающей насъ въ объятія неожиданностей, безъ чувства крайняго раздраженія и боли?»

Прежде всего, я надѣюсь быть понятнымъ моему критику, всегда съ энергіей обращающему наше вниманіе на необходимость методологической строгости въ теоретическихъ построеніяхъ,—если напомню ему, что эстетика можетъ доходить и неизбѣжно доходитъ до предѣла, за которымъ начинается разсмотрѣніе религіозной истины, но не должна вносить въ свою область содержанія этого разсмотрѣнія,—кромѣ того случая, когда, съ методологическою послѣдовательностью, эстетическая теорія излагается всецѣло и исключительно какъ слѣдствіе, вытекающее изъ религіозной предпосылки.

Если эстетическая теорія строится на допущеніи, что искусство призвано быть однимъ изъ органовъ, служащихъ для выполненія человѣчествомъ его религіознаго назначенія, тогда теоретикъ не можетъ не высказаться съ самаго начала опредѣленно о своемъ пониманіи истины религіозной. Но та же эстетическая теорія можетъ и не исходить изъ вышеозначеннаго положенія, а приходить къ нему. Если изслѣдователь отправляется отъ разсмотрѣнія художественнаго символа и, изучая феноменъ символизма, открываетъ въ немъ (поскольку признаетъ его положительною эстетическою цѣнностью) символику мистическихъ реальностей; если онъ указываетъ на закономѣрность развитія миѳа изъ такого символа и опредѣляетъ условія, при коихъ расцвѣтъ миѳа въ художествѣ можетъ и долженъ наступить,—тогда онъ, по праву, пользуется понятіемъ мистической реальности, разумѣя подъ ней нѣчто данное во внутреннемъ опытѣ художника и народа, но переступилъ бы за границы, положенныя ему природою его изученій, еслибы искалъ предусмотрѣть и предначертать религіозное содержаніе этого опыта. Практически это значило бы безумно и безплодно пытаться поработить искусство, угашая духъ, господству опредѣленнаго вѣроученія, и самъ критикъ обѣщаетъ «уважать», но и «оспаривать»—«откровенное требованіе о подчиненіи теоріи символизма религіозной догматикѣ».

Что же соблазнительнаго можно усмотрѣть въ пріемѣ писателя, остерегающагося смѣшать границы своихъ эстетическихъ изслѣдованій и иныхъ своихъ исканій и размышленій, значительная часть которыхъ открыто содержитъ и его религіозное c r e d o? Зна-

комый съ моими сочиненіями не только знаетъ мое личное положительное исповѣданіе христіанства, но, въ мѣру своей воспріимчивости къ моимъ словамъ и къ моимъ намекамъ, къ моей символикѣ и къ моей тайнописи, угадываетъ и мистическую среду, чрезъ которую преломляется въ моей душѣ свѣтъ христіанскаго средоточія моей религіозной жизни. Но этотъ свѣтъ не дѣлаетъ меня слѣпымъ—напротивъ, разоблачаетъ мое зрѣніе на многообразные лики живыхъ сокровенныхъ сущностей, въ которыхъ утверждается божественное всеединство. Онъ не дѣлаетъ меня и фанатикомъ моего внутренняго опыта, налагающимъ его внѣшними пріемами на чужую совѣсть, или противникомъ духовной свободы, не знающимъ того, что истинная мистика всегда едина въ своихъ достиженіяхъ и своихъ познаніяхъ сверхчувственной реальности, или, наконецъ, врагомъ духовной свободы, прикрывающимъ заботою о душевномъ мирѣ «малыхъ сихъ» вожделѣнія демагога-поработителя.

Назвавъ Діониса, какъ нѣкое «во-имя», начертанное на моемъ знамени, мой критикъ обвиняетъ меня въ уклончивости, недоумѣвая: «кто Діонисъ? — Христосъ? Магометъ? Будда? или самъ Сатана?» Но ужели должно еще повторять, что по моему воззрѣнію, Діонисъ для эллиновъ—ипостась Сына, поскольку онъ—«богъ страдающій»? Для насъ же, какъ символъ извѣстной сферы внутреннихъ состояній, Діонисъ, прежде всего,—правое к а к ъ, а не нѣкоторое ч т о или нѣкоторый к т о,—тотъ кругъ внутренняго опыта, гдѣ равно встрѣчаются разно вѣрующіе и разно учительствующіе изъ тѣхъ, которые пророчествовали въ Міровой Душѣ.

Ясно, что діонисійскій восторгъ не координируется съ вѣроисповѣданіемъ, вслѣдствіе иного принципа классификаціи религіозныхъ явленій, въ подчиненіи которому онъ находитъ свое мѣсто не въ ряду вѣръ и нормъ, а въ ряду внутреннихъ состояній и внутреннихъ методовъ. Ясно, что планъ, или разрѣзъ, діонисійства проходитъ черезъ всякую истинную религіозную жизнь и всякое истинное религіозное творчество, независимо отъ формъ ихъ завершительной кристаллизаціи. И опять-таки, поскольку эстетикъ, я въ правѣ оперировать съ религіозно-психологическимъ феноменомъ діонисійства, не имѣя методологическаго права придавать этому феномену опредѣленное религіозно-догматическое истолкованіе.

Итакъ, въ эстетическихъ изслѣдованіяхъ о символѣ, миѳѣ, хоровой драмѣ, реаліоризмѣ (пусть будетъ мнѣ позволено употребить это словообразованіе для обозначенія предложеннаго мною художникамъ лозунга: «a realibus ad realiora», т. е.: отъ видимой реальности и черезъ нее—къ болѣе реальной реальности тѣхъ же вещей, внутренней и сокровеннѣйшей)—я подобенъ тому, кто изсѣкаетъ изъ кристалла чашу, вѣря, что въ нее вольется благородная влага,—быть можетъ, священное вино. Виномъ послужитъ религіозное содержаніе народной души; и благо тѣмъ изъ насъ, кто сознали, что наша задача передъ народомъ помочь ему, всѣмъ опытомъ нашей художнической преемственности, въ организаціи его будущей духовной свободы. «Народничество», которое приписываетъ мнѣ мой критикъ, едва ли идетъ дальше вѣры въ грядущую наличность этого содержанія и дальше постулата «всенароднаго искусства». Чаю совпаденія

этого содержанія съ основами нашего праваго религіознаго сознанія, но не думаю, по-народнически, что Бога должно намъ искать у народа: Богъ обрѣтается въ сердцахъ, — каждый свободно долженъ найти Его въ своемъ сердцѣ. Съ другой стороны, пропагандировать религію едва ли не безполезно; но будить въ людяхъ мистическую жизнь, но легкими прикосновеніями облегчить въ другихъ проростаніе цвѣтовъ внутренняго опыта, но бросить закваску въ три мѣры муки—счастливый удѣлъ того, кто можетъ и смѣетъ.

Тѣ преувеличенныя опасенія, которыя возникаютъ въ представленіи моего критика, когда онъ прислушивается къ моимъ рѣчамъ о миѳѣ и хоровомъ дѣйствѣ, отпадаютъ, если будетъ принята въ соображеніе внутренняя невозможность развитія миѳа изъ символа и его воплощенія въ хорѣ при предположеніи о подлогѣ въ области символа, миѳа и хора. Только жизнеспособный символъ можетъ родить миѳъ, а жизнеспособность его измѣряется его истинностью, т. е. бытіемъ мистической реальности, имъ знаменуемой. Слову «миѳъ» я придаю столь безусловное значеніе художественнаго прозрѣнія мистической реальности, какъ событія,—и притомъ прозрѣнія не единоличнаго, но подтверждаемаго согласіемъ и энтузіазмомъ многихъ,—что всякое возникновеніе миѳа въ вышеопредѣленномъ смыслѣ означало бы неложный моментъ собирательнаго внутренняго опыта и всякая поддѣлка осудила бы себя самое своею несостоятельностью.

Что же до злоупотребленій принципомъ хора и всяческихъ бѣснованій и корчъ, то дьяволъ имѣетъ,

правда, обыкновеніе пародировать сущее, отражая его, какъ небытіе, въ своемъ искажающемъ зеркалѣ, но онъ не мастеръ въ творчествѣ сущностей: я хочу сказать, что хоровое дѣйство не можетъ возникнуть, какъ событіе демоническаго самоутвержденія коллективной души; а подделку всегда легко различить.

Съ другой стороны самое допущеніе, что символизмъ, какъ цѣнность положительная не съ эстетической только, но и съ мистико-реалистической точки зрѣнія,—существуетъ,—заставляетъ насъ признать элементы новаго религіознаго сознанія въ современномъ творчествѣ; а отсутствіе миѳа свидѣтельствуетъ о потенціальномъ, но еще не актуальномъ присутствіи этихъ элементовъ, цѣльное и связное раскрытіе которыхъ впервые осуществитъ починъ миѳотворчества: починъ, говорю я, имѣя въ виду, что совершительное утвержденіе миѳа есть уже не дѣло художественнаго генія, зачинательнаго по своей глубочайшей природѣ, но дѣло соборной души. Поистинѣ, я вѣрю въ символизмъ уже потому, что вижу въ немъ зачатки обновленнаго религіознаго сознанія и— пусть еще не четкое, но уже отчасти правое отпечатлѣніе новаго внутренняго опыта. При этомъ довѣріи къ водительству Духа, что значитъ мое или чье бы то ни было личное исповѣданіе въ нашихъ попыткахъ прозрѣнія формъ, долженствующихъ вмѣстить грядущее содержаніе духовной жизни народа?

Изъ вышеизложеннаго слѣдуетъ, что мой критикъ ошибается, думая, что я «пріурочиваю моментъ перехода искусства въ религію» къ «моменту реформы театра и преобразованія драмы», если онъ предполагаетъ, будто, по моей мысли, внѣшнія перемѣны до-

статочны для произведенія внутренняго дѣйствія. Если театръ во-истину измѣнится такъ, какъ я это предвижу, то это измѣненіе будетъ показателемъ глубокаго внутренняго событія, совершившагося въ сердцахъ. Если будутъ созданы уединенными художниками запечатлѣнныя свѣтомъ истиннаго внутренняго подвига дѣйства для истиннаго хора лучшихъ временъ,—они или не будутъ поняты чуждою имъ по духу средой, или, найдя себѣ болѣе или менѣе смутный откликъ, могутъ побудить людей къ попыткѣ ихъ осуществленія, которое окажется внѣшнимъ и мертвеннымъ, доколѣ не разгорится огонь. Вѣдь и «Missa Solennis» Бетховена, которую онъ считалъ своимъ высочайшимъ вдохновеніемъ, изрѣдка и съ мертвымъ формализмомъ исполняется въ концертахъ, но нигдѣ не освящается литургическимъ церковнымъ дѣйствіемъ,—а дѣйствіе это, при ликованіи этихъ хоровъ, было бы такъ прекрасно, совершаемое на священномъ антиминсѣ, возложенномъ на камень, въ холмистой мѣстности, въ ясное, благоухающее утро...

О РУССКОЙ ИДЕѢ.

I.

Наблюдая послѣднія настроенія нашей умственной жизни, нельзя не замѣтить, что вновь ожили и вошли въ нашъ мыслительный обиходъ нѣкоторыя старыя слова-лозунги, а, слѣдовательно, и вновь предстали общественному сознанію связанныя съ этими словами-лозунгами старыя проблемы. Быть можетъ, слова эти мы слышимъ порой въ еще небывалыхъ сочетаніяхъ; быть можетъ, эти проблемы разсматриваются въ иной, чѣмъ въ минувшіе годы, постановкѣ: какъ бы то ни было, развѣ не архаизмомъ казались еще такъ недавно вопросы объ отношеніи нашей европейской культуры къ народной стихіи, объ отчужденіи интеллигенціи отъ народа, объ обращеніи къ народу за Богомъ или служеніи народу какъ нѣкоему богу?

Чѣмъ объясняется это возрожденіе забытыхъ словъ и казавшихся превзойденными точекъ зрѣнія? Тѣмъ ли, что зачинатели всякихъ «новыхъ словъ» и новыхъ идеологій—писатели и художники,—раскаявшись въ своемъ горделивомъ отщепенствѣ отъ отеческаго преданія, вернулись, какъ говорятъ нѣкоторые, къ исконнымъ завѣтамъ русской литературы, издавна посвятившей себя общественному воспитанію, проповѣди

добра и учительству подвига? Но говорить такъ, значитъ скорѣе описывать болѣе или менѣе тенденціозно фактъ, нежели изъяснять его причины.

Повидимому, наше освободительное движеніе, какъ бы внезапно прервавшееся по завершеніи одного начальнаго цикла, было настолько преувеличено въ нашемъ первомъ представленіи о его задачахъ, что казалось концомъ и разрѣшеніемъ всѣхъ прежде столь жгучихъ противорѣчій нашей общественной совѣсти; и, когда случился перерывъ, мы были изумлены, увидѣвъ прежнія соотношенія не измѣнившимися и прежнихъ сфинксовъ на ихъ старыхъ мѣстахъ, какъ будто илъ наводненія, когда сбыло половодье, едва только покрылъ ихъ незыблемыя основанія.

Размышляя глубже, мы невольно придемъ къ заключенію, что какая-то огромная правда всегда видѣлась въ зыблемыхъ временемъ и мглою временныхъ недоразумѣній контурахъ этихъ нашихъ старыхъ проблемъ, и какъ бы ни измѣнились въ настоящую пору ихъ очертанія, не уйти намъ отъ этой ихъ правды. И кажется, что, какъ встарь, такъ и нынѣ, становясь лицомъ къ лицу, на каждомъ поворотѣ нашихъ историческихъ путей, съ нашими исконными и какъ бы принципіально русскими вопросами о личности и обществѣ, о культурѣ и стихіи, объ интеллигенціи и народѣ,— мы рѣшаемъ послѣдовательно единый вопросъ—о нашемъ національномъ самоопредѣленіи, въ мукахъ раждаемъ окончательную форму нашей всенародной души, русскую идею.

II.

«Агриппа Неттесгеймскій училъ, что 1900 годъ будетъ однимъ изъ великихъ историческихъ рубежей, началомъ новаго вселенскаго періода... Едва ли кто зналъ въ нашемъ обществѣ объ этихъ исчисленіяхъ старинныхъ чернокнижниковъ; но несомнѣнно, что какъ разъ на межѣ новой астральной эры были уловлены чуткими душами какъ бы нѣкія новыя содроганія и вибраціи въ окружающей насъ интерпсихической атмосферѣ и восприняты какъ предвѣстія какой-то иной невѣдомой и грозной эпохи. Вл. Соловьевъ, внезапно прерывая свой обычный тонъ логизирующей мистики, заговорилъ, юродствуя во Христѣ, о началѣ міpового конца, о панмонголизмѣ, объ Антихристѣ... Бродили идеи, преломившіяся сквозь призму апокалиптической эсхатологіи; весь міръ своеобразно окрасился ея радугами, вопросы познанія и запросы нравственнаго сознанія, духъ и плоть, творчество и общественность.

«Достоевскій и Ницше, два новыхъ властителя нащихъ душъ, еще такъ недавно сошли со сцены, прокричавъ въ уши міра одинъ свое новое и крайнее Да, другой свое новое и крайнее Нѣтъ—Христу. Это были два глашатая, пригласившіе людей раздѣлиться на два стана въ ожиданіи близкой борьбы, сплотиться вокругъ двухъ враждебныхъ знаменъ. Предвозвѣщался, казалось, послѣдній расколъ міра—на друзей и враговъ Агнца...

«Міровыя событія не замедлили надвинуться за тѣнями ихъ: ибо, какъ говоритъ Моммзенъ, они бросаютъ впередъ свои тѣни, идя на землю. Началась наша

первая пуническая война съ желтой Азіей. Война—пробный камень народнаго самосознанія и искусъ духа; не столько испытаніе внѣшней мощи и внѣшней культуры, сколько внутренней энергіи самоутверждающихся потенцій соборной личности. Желтая Азія подвиглась исполнить уготованную ей задачу,—задачу испытать духъ Европы: живъ ли и дѣйственъ ли въ ней ея Христосъ?

«Желтая Азія вопросила насъ первыхъ, каково наше самоутвержденіе. А въ насъ былъ только разладъ. И въ болѣзненныхъ корчахъ начался у насъ внутренній процессъ, истинный смыслъ котораго заключается въ усиліяхъ самоопредѣленія. Свободы возжаждали мы для самоопредѣленія.

«Тогда въ ищущихъ умахъ всѣ элементы этого самоопредѣленія, въ видѣ безотлагательныхъ запросовъ сознанія, встали въ первичной хаотичности, и, чтобы преодолѣть ее, потребовался также безотлагательный синтезъ»...

Это писалъ я весной 1905 г; и еще въ 1904 г. задумывался о нашихъ первыхъ пораженіяхъ на войнѣ такъ:

Русь! на тебя духъ мести мечной
Возсталъ и первенцевъ сразилъ;
И скорой казнію конечной
Тебѣ, дрожащей, угрозилъ:
За то, что ты стоишь, нѣмѣя,
У перепутнаго креста,—
Ни Звѣря скиптръ нести не смѣя,
Ни иго легкое Христа. *(„Cor Ardens“).*

Не было ни конечной казни, ни въ слѣдующіе годы—конечнаго освобожденія. Развязка, казавшаяся близкой, была отсрочена. Но поистинѣ, хоть и глухо,

сознала Россія, что въ то время, какъ душевное тѣло вражеской державы было во внутренней ему свойственной гармоніи и въ величайшемъ напряженіи всѣхъ ему присущихъ силъ, наше собирательное душевное тѣло было въ дисгармоніи, внутреннемъ разладѣ и крайнемъ разслабленіи, ибо не слышало надъ своими хаотическими темными водами вѣющаго Духа, и не умѣла русская душа рѣшиться и выбрать путь на перекресткѣ дорогъ,—не смѣла ни сѣсть на Звѣря и высоко поднять его скиптръ, ни цѣльно понести легкое иго Христово. Мы не хотѣли цѣльно ни владычества надъ океаномъ, который будетъ средоточіемъ всѣхъ жизненныхъ силъ земли, ни смиреннаго служенія Свѣту въ своихъ предѣлахъ; и воевали ни во чье имя.

Наше освободительное движеніе было ознаменовано безсильною попыткой что-то окончательно выбрать и рѣшить, найти самихъ себя, независимо опредѣлиться, стать космосомъ, вознести нѣкій свѣточъ. Намъ хотѣлось быть свободными до конца и по-своему, рѣшить вопросъ о землѣ и народѣ, реализовать новое религіозное сознаніе. Не одни мечтатели и не отвлеченные мыслители только хотѣли этого, но и народъ. Мы ничего не рѣшили, и, главное, ничего не выбрали окончательно, и попрежнему хаосъ въ нашемъ душевномъ тѣлѣ, и оно открыто всѣмъ нападеніямъ, вторженію всѣхъ—вовсе не сложившихъ оружія—нашихъ враговъ. Единственная сила, организующая хаосъ нашего душевнаго тѣла, есть свободное и цѣльное пріятіе Христа, какъ единаго всеопредѣляющаго начала нашей духовной и внѣшней жизни: такова основная мысль всего моего разсужденія...

Какъ осенью ненастной тлѣетъ
Святая озимь,—тайно духъ
Надъ черною могилой рѣетъ,
И только душъ легчайшихъ слухъ
Незадрожавшій трепетъ ловитъ
Межъ косныхъ глыбъ:—такъ Русь моя
Нѣмотной смерти прекословитъ
Глухимъ зачатьемъ бытія.

(„*Cor Ardens*").

Медленная работа нашего самоопредѣленія не прекращалась и не прекращается. Народная мысль не устаетъ выковывать, въ лицѣ милліоновъ своихъ мистиковъ, духовный мечъ, долженствующій отсѣчь отъ того, что Христово, все, что Христу враждебно,—равно въ духовномъ сознаніи, и въ жизни внѣшней. Интеллигенція не успокаивается въ границахъ своей обособленной сферы сознанія и жизни. Она растревожила и, быть можетъ, отчасти разбудила церковь. Пусть часто платонически, пусть почти всегда безпомощно, но она не переставала все-же стремиться къ народу. Въ то время, когда дѣловыя группы ея посвящали себя матеріальному о немъ попеченію и дѣйствію внѣшнему, верхи нашей умственной культуры, наши передовыя духовныя силы искали преодолѣть въ сознаніи нашемъ индивидуализмъ, задумывались о выходѣ изъ индивидуалистическаго творчества въ искусство всенародное, стремились подойти къ народу съ открытой душой, провозгласили отчасти в с е н а р о д н о с т ь, быть можетъ, вѣрно почувствовавъ, что ничего уже не стоитъ въ принципѣ раздѣляющаго послѣднюю простоту умудренныхъ преемственною и чужою мудростью и мудрость простыхъ среди насъ,—

отчасти новое народничество, какъ бы утверждая, что и вершинная интеллигенція все еще только интеллигенція, но что она должна стать чѣмъ-то инымъ или погибнуть.

III.

Но нельзя говорить объ «интеллигенціи», какъ о феноменѣ нашей «культуры» и не спросить себя, какой природный матеріалъ подвергается въ ней искусственной обработкѣ, какая въ ней перепахивается и засѣвается почва; нельзя разсматривать и народъ, какъ преимущественное выраженіе стихійнаго начала нашей жизни и не отдать себѣ яснаго отчета въ томъ, какова же эта стихія наша сама по себѣ. Ибо несомнѣнно, что всякая культура по отношенію къ стихіи есть modus по отношенію къ субстанціи.

Итакъ, чтобы понять въ ихъ взаимодѣйствіи обѣ формы историческаго бытія нашего, чтобы противоположить ихъ какъ тезу и антитезу, необходимо объединить ихъ въ характеристикѣ единой души всего народа,—поскольку и оторванная отъ земли интеллигенція наша есть явленіе русской національной жизни. Ища опредѣлить общую основу обѣихъ формъ, національную стихію въ собственномъ смыслѣ слова, мы, съ одной стороны, предпринимаемъ чисто наблюдательную по методу экскурсію въ область народной психологіи и ищемъ лишь отвлечь отличительные признаки нашего коллективнаго сознанія, нашъ психическій субстратъ; съ другой стороны, неизбѣжно переходимъ къ поискамъ синтеза, какъ третьей, высшей формы, снимающей противорѣчіе тѣхъ двухъ низшихъ формъ: «народа»

и «нтеллигенціи». И поскольку мы уже не опредѣляемъ только субстратъ, но и вырабатываемъ синтезъ, мы принуждены вести рѣчь о постулатахъ, а не свершеніяхъ; о чаяніяхъ нашихъ, а не объ осуществленіяхъ историческихъ. *Становится то, что̀ есть*; раскрывая потенціальное бытіе въ эмпирической наличности, мы раскрываемъ вмѣстѣ бытіе идеи, долженствующей осуществиться въ воплощеніи; неудивительно, что результаты наблюденія психологическаго найдутъ свое другое выраженіе въ терминахъ религіозной мысли.

Но можно ли еще—и должно ли—говорить вообще о національной идеѣ, какъ о нѣкоторомъ строѣ характеристическихъ моментовъ народнаго самосознанія? Не упразднена ли и эта старая тема, какъ упраздненными казались намъ старыя слова о народѣ и интеллигенціи? Намъ кажется, что можно и должно. Можно потому, что не Гердеръ и Гегель изобрѣли понятіе «національная идея», не философы его измыслили, ипостазируя нѣкоторое отвлеченіе или метафизическую схему, но создала и реализовала, какъ одинъ изъ своихъ основныхъ фактовъ, исторія. Должно—поскольку національная идея есть самоопредѣленіе собирательной народной души въ связи вселенскаго процесса и во имя свершенія вселенскаго, самоопредѣленіе, упреждающее историческія осуществленія и потому двигающее энергіи. Ложнымъ становится всякое утвержденіе національной идеи только тогда, когда неправо связывается съ эгоизмомъ народнымъ или когда понятіе націи смѣшивается съ понятіемъ государства. Не забудемъ, что и внѣ государства евреи чувствовали—и именно внѣ государства чувствовали всего острѣе и ярче—свое національное назначеніе быть народомъ священни-

ковъ и дать міру Мессію; вселенская концепція мессіанизма у Второ-Исаіи возникла въ еврействѣ въ эпоху Вавилонскаго плѣненія.

Римская національная идея выработана была сложнымъ процессомъ собирательнаго миѳотворчества: понадобилась и легенда о троянцѣ Энеѣ, и эллинское и восточное сивиллинское пророчествованіе, чтобы постепенно закрѣпилось въ народномъ сознаніи живое ощущеніе всемірной роли Рима объединить племена въ одномъ политическомъ тѣлѣ и въ той гармоніи этого, уже вселенскаго въ духѣ, тѣла, которую римляне называли pax Romana. «Пусть другіе дѣлаютъ мягкимъ металлъ и живымъ мраморъ, и дышащими подъ ихъ творческимъ рѣзцомъ возникаютъ статуи: они сдѣлаютъ это лучше тебя, о римлянинъ! Ты же одно памятуй: править державно народами, щадить покорныхъ и низлагать надменныхъ». Такъ говоритъ Вергилій за свой народъ и отъ его имени народамъ и вѣкамъ, и, говоря такъ, утверждаетъ не эгоизмъ народный, но провиденціальную волю и идею державнаго Рима, становящагося міромъ.

Истинная воля есть прозрѣніе необходимости; идея есть воля бытія къ осуществленію въ историческомъ становленіи. Что нѣтъ въ приведенныхъ словахъ эгоизма національнаго, легко усмотрѣть уже изъ того, что идея имперіи, какою она созрѣла въ Римѣ, навсегда отсѣчена была самимъ Римомъ отъ идеи національной. Это доказала исторія и Священною Римскою Имперіей средневѣковья, и даже имперіей Наполеона: Наполеонъ измѣнилъ французской государственности, ставъ императоромъ, но его неудавшаяся попытка не была измѣной вселенскому содержанію французской національной

идеи. Всякій разъ, когда національная идея вполнѣ опредѣлялась, она опредѣлялась въ связи общаго, всемірнаго дѣла и звала націю на служеніе вселенское· она по существу, со временъ Рима, несовмѣстима съ политическими притязаніями національнаго своекорыстія; она уже религіозна по существу. Оттото-то и насъ такъ отвращаетъ эгоистическое утвержденіе нашей государственности у эпигоновъ славянофильства, что не въ государственности мы осознаемъ назначеніе наше и что даже если бы нѣкая правда была въ имени «третьяго Рима», то уже самое нареченіе нашей вселенской идеи (ибо «Римъ» всегда—«вселенная») именемъ «Рима третьяго», т. е. Римомъ Духа, говоритъ намъ: «ты, русскій, одно памятуй: вселенская правда— твоя правда; и если ты хочешь сохранить свою душу, не бойся ее потерять».

Излишне объяснять, что осознаніе національной идеи не заключаетъ въ себѣ никакого фатализма. Чувствованіе свѣта въ себѣ и приникновеніе къ голосу этого свѣта, къ его тайному зову, не есть чувствованіе внѣшней неизбѣжности, уничтожающей свободу личнаго и общественнаго дѣланія. Именно свободнаго самоопредѣленія требуетъ отъ насъ время: разно можетъ опредѣлить себя и воплотить въ дѣйствіи свою глубочайшую волю наша всенародная душа. Такъ я затрогиваю великій и сокровенный вопросъ о мистическомъ значеніи нашего самоопредѣленія въ ближайшемъ будущемъ. Мистики Востока и Запада согласны въ томъ, что именно въ настоящее время славянству, и въ частности Россіи, переданъ нѣкій свѣточъ; вознесетъ ли его нашъ народъ или выронитъ,—вопросъ міровыхъ судебъ. Горе, если выронитъ, не для него одного, но

и для всѣхъ; благо для всего міра, если вознесетъ. Мы переживаемъ за человѣчество—и человѣчество переживаетъ въ насъ великій кризисъ. И сдѣланное А. Блокомъ сближеніе калабрійской и сицилійской катастрофы съ нашими судьбами—не простое уподобленіе. Поистинѣ «всякій за всѣхъ и за все виноватъ»; и наша хотящая и не могущая освободиться страна подвизается и изнемогаетъ за всѣхъ.

Такъ оправдывается моя тема; послѣдующее изложеніе должно представить мое пониманіе тѣхъ отличительныхъ признаковъ нашего національнаго самосознанія, строй и синтезъ которыхъ мы привыкли называть «національною идеей».

IV.

Если проблема «народа и интеллигенціи» продолжаетъ тревожить нашу общественную совѣсть, несмотря на всѣ историческіе опыты, долженствовавшіе убѣдить насъ, что старая антитеза устранена новою общественною группировкой, что нѣтъ больше просто «народа» и нѣтъ просто «интеллигенціи»,—не слѣдуетъ ли заключить изъ этой живучести отжившей формулы, что въ ней заключена правда живого символа?

Что же знаменуетъ этотъ логически и соціологически спорный и право оспариваемый, внутренне же и психологически столь непосредственно понятный и близкій намъ символъ? И какою жизнью живетъ онъ въ насъ, и о какой говоритъ намъ неисполненной правдѣ?

Не свидѣтельствуетъ ли его жизненность прежде всего о томъ, что всякое культурное разслоеніе и рас-

члененіе встрѣчаетъ въ нашей національной психологіи подсознательное противодѣйствіе интегрирующихъ силъ, органическое тяготѣніе къ возстановленію единства раздѣленныхъ энергій? Нигдѣ въ чужой исторіи не видимъ мы такой тоски по возсоединенію съ массой въ средѣ отъединившихся, того же классового taedium sui, того же глубокаго и въ самомъ трагизмѣ своемъ лирическаго раскола въ сердцѣ націи. Одни мы, русскіе, не можемъ успокоиться въ нашемъ дифференцированномъ самоопредѣленіи иначе, какъ установивъ его связь и гармонію съ самоопредѣленіемъ всенароднымъ.

Всенародность—вотъ непосредственно данная внѣшняя форма идеи, которая кажется намъ основою всѣхъ стремленій нашихъ согласить правду оторвавшихся отъ земли съ правдой земли. Но откуда эта воля ко всенародности? Откуда это постоянное, подъ измѣнчивыми личинами мыслительныхъ и практическихъ исканій нашихъ, сомнѣніе, не заблудились ли мы, измѣнивъ правдѣ народной? это исконно-варварское недовѣріе къ принципу культуры у самихъ геніальныхъ подвижниковъ культурнаго дѣла въ Россіи? это порой самоубійственное влеченіе къ угашенію въ народномъ морѣ всего обособившагося и возвысившагося, хотя бы это возвышеніе было вознесеніемъ свѣта и путеводнаго маяка надъ темнымъ моремъ?

Есть особенности народной психологіи, есть черты національнаго характера и генія, которыя надлежитъ принять, какъ типическій феноменъ и внутренне-неизбѣжный двигатель судебъ страны. Какъ бы мы ни объясняли ихъ,—географическими и этнографическими условіями и данными матеріальнаго историческаго про-

цесса или причинами порядка духовнаго,—мы равно должны признать ихъ наличность, дѣйственность, быть можетъ, провиденцiальность въ развитiи народа. Мы ошиблись бы въ своихъ предвидѣнiяхъ наступающаго и въ своемъ дѣланiи общественномъ, не учитывая ихъ какъ живыя силы; и, напротивъ, многое разглядѣли бы подъ поверхностью вещей, въ подсознательной сферѣ коллективной души, гдѣ таятся корни событiй, если бы путемъ синтеза и интуитивнаго проникновенiя могли разгадать ихъ сокровенную природу.

V.

Народность и западничество, наша нацiональная самобытность и—сначала выписная, а нынѣ уже равноправно-международная—образованность наша такъ же взаимно противоположны, какъ противоположны понятiя примитивной культуры и культуры критической.

Примитивная культура—культура такъ называемыхъ органическихъ эпохъ—та, гдѣ, при единствѣ основныхъ представленiй о божественномъ и человѣческомъ, о правомъ и недолжномъ, осуществляется единство формъ въ укладѣ жизни и единство стиля въ искусствѣ и ремеслѣ, гдѣ борющiяся силы борются на почвѣ общихъ нормъ и противники понимаютъ другъ друга вслѣдствiе нераздѣльности сознанiя опредѣляющихъ жизнь общихъ началъ, которымъ личность можетъ противопоставить только нарушенiе, а не отрицанiе,—гдѣ все творческое тѣмъ самымъ безлично и все индивидуальное только эгоистическое утвержденiе случайной личной воли къ преобладанiю

и могуществу. Таковы древнѣйшія культуры, какъ египетская; такова культура безыменныхъ зодчихъ средневѣковья.

Критическая же культура—та, гдѣ группа и личность, вѣрованіе и творчество обособляются и утверждаются въ своей отдѣльности отъ общественнаго цѣлаго и не столько проявляютъ сообщительности и какъ бы завоевательности по отношенію къ цѣлому, сколько тяготѣнія къ сосредоточенію и усовершенствованію въ своихъ предѣлахъ,—что влечетъ за собой дальнѣйшее расчлененіе въ отдѣлившихся отъ цѣлаго микрокосмахъ. Послѣдствіями такого состоянія оказываются: все большее отчужденіе, все меньшее взаимопониманіе спеціализовавшихся группъ съ одной стороны, съ другой—неустанное исканіе болѣе достовѣрной истины и болѣе совершенной формы, исканіе критическое по существу, ибо обусловленное непрерывнымъ сравненіемъ и переоцѣнкой борющихся цѣнностей, неизбѣжное соревнованіе односторонних правдъ и относительныхъ цѣнностей, неизбѣжная ложь утвержденія отвлеченныхъ началъ, еще не приведенныхъ въ новозавѣтное согласіе совершеннаго всеединства. Я сказалъ: «новозавѣтное», потому что всякое предвидѣніе новой органической эпохи въ эпоху культуры критической есть явленіе новаго религіознаго сознанія, поскольку совпадаетъ съ исканіемъ вселенскаго синтеза и возсоединенія раздѣленныхъ началъ,—каковое исканіе встрѣчаемъ мы, напримѣръ, въ языческомъ Римѣ, въ его критическую эпоху, у Вергилія, въ такъ называемой «мессіанской» и поистинѣ пророчески-новозавѣтной по духу IV-й эклогѣ,—и сопровождается постояннымъ признакомъ эсхатоло-

гическаго предчувствія, предвареніемъ въ духѣ катастрофическаго переворота, внезапнаго вселенскаго чуда.

Безъ сомнѣнія, въ исторической дѣйствительности каждая органическая эпоха обнаруживаетъ, при ближайшемъ разсмотрѣніи, рядъ признаковъ наступающей дифференціаціи; и, слѣдовательно, чистой примитивной культуры нигдѣ нельзя найти въ горизонтѣ исторіи, развѣ за ея предѣлами, въ доисторической старинѣ. Но несомнѣнно также, что, хотя бы въ эпоху Анаксагора, столь могуществен̌ъ примитивный укладъ аѳинской жизни, что демосъ, изгоняя мыслителя, просто не понимаетъ его, и обвиненіе въ безбожіи, ему предъявленное, есть прежде всего обвиніе въ аморализмѣ и аполитизмѣ, ибо господствующій строй богопочитанія есть тѣмъ самымъ строй всей народной жизни. Несомнѣнно, что и Сократъ, осуждаемый на смерть за отрицаніе признаваемыхъ народомъ и за введеніе новыхъ божествъ, есть, въ глазахъ демоса, «оторвавшійся отъ стихіи народной интеллигентъ», не понимающій народа и непонятный народу.

Естественно, что всякое нововведеніе въ области религіознаго міросозерцанія и религіознаго дѣйствія въ эпохи органическаго уклада жизни принуждено таиться въ мистеріяхъ и въ формѣ мистерій, предполагающей воздержаніе отъ открытыхъ противорѣчій міропониманію народа, легко находитъ себѣ общественное признаніе и даже покровительство: великій реформаторъ эллинской религіи—Писистратъ—является учредителемъ мистерій и запоминается народу только какъ тиранъ, какъ личность властолюбивая и державная, но не какъ отщепенецъ отъ народной вѣры,

какимъ былъ Анаксагоръ, не какъ религіозный новаторъ, подобный Сократу.

Въ эпоху полнаго торжества критической дифференціаціи во всей умственной жизни древняго Рима, въ эпоху идущей рука объ руку съ этою дифференціаціей вѣроисповѣдной свободы—христіане подвергаются гоненіямъ за свое вѣроисповѣданіе: потому что матеріально-общественная жизнь сохраняетъ укладъ культуры примитивной и христіанство, не желая быть только однимъ изъ многообразныхъ феноменовъ критической эпохи, давно наступившей въ сферѣ духовной культуры, возстаетъ противъ всего органическаго уклада античной жизни по существу, призывая наступленіе эпохи по-новому примитивной, новозавѣтно-органической. Христіанъ казнятъ только за то, что они отказываются оказать богопочтеніе императорамъ, т.-е. кесарю, какъ воплощенію всего Рима, съ его преданіемъ и культомъ предковъ, землей и достояніемъ, обычаями и установленіями. Христіанство не захотѣло быть лишь одною изъ клѣточекъ критической культуры; оно сдѣлало все, чтобы избѣжать конфликта,—обѣщало «кесарю» все, что не «Божье»,—организовалось какъ видъ мистерій; но мистеріи были уже только надстройкой надъ жизнью, только «теософіей»,—и «Божьимъ» оказался весь міръ. Христіанство должно было проникнуть собою всю жизнь, преобразить плоть и претворить кровь міра. Органическому преданію, старымъ мѣхамъ, едва вмѣщавшимъ содержаніе новой критической культуры, оно противопоставило новозавѣтное чаяніе, какъ мѣхи новые. Такъ религія, возрождаясь въ эпохи критическія, когда исполнилась мѣра раздѣленія и вновь зачинается

процессъ возсоединенія, входитъ въ жизнь, какъ единое, всеопредѣляющее, верховное начало.

Органическая эпоха аналогична эдемскому состоянію дѣтскаго бытія въ лонѣ Творца,—не потому, конечно, что она—рай и золотой вѣкъ утраченнаго счастія, но потому, что центръ сознанія тамъ—не въ личности, а внѣ ея. Критическая же эпоха—эпоха люциферіанскаго мятежа индивидуумовъ, пожелавшихъ стать «какъ боги». Въ ней терніе и волчцы произрастаютъ на землѣ, прежде радостно-щедрой матери, нынѣ же—скупой и враждебной мачехѣ человѣку,—не потому, конечно, что измѣнились къ худшему внѣшнія условія существованія, но потому, что личность научилась дерзать и страдать, и новые, и неслыханные открылись лабиринты Духа и Голгоѳы сердца.

Критическая культура—культура сыновъ Каиновыхъ, ковщиковъ металла и изобрѣтателей мусикійскихъ орудій. Но люциферіанство упраздняется Новымъ Завѣтомъ, примиряющимъ правое человѣческое богоборство съ правдой Авеля, посредствомъ разсѣченія человѣка на эмпирическую личность и личность внутреннюю, гдѣ Небо и Отецъ въ Небѣ, такъ что истинная воля человѣка есть уже не его воля, а воля пославшаго его Отца, и не человѣкъ утверждаетъ себя въ своемъ восхожденіи до Бога, но Богъ въ человѣкѣ утверждаетъ Себя нисхожденіемъ до человѣчности.

И нынѣ, поскольку человѣческая культура безбожна, она культура еще только критическая, люциферіанская, Каинова; но всякое внесеніе въ нее религіознаго начала, не какъ отвлеченнаго допущенія, но какъ опредѣляющей всю жизнь верховной нормы, зачинаетъ процессъ правой рединтеграціи междоусобныхъ энергій и

предуготовляетъ переворотъ, имѣющій уничтожить всѣ цѣнности критическаго культурнаго строительства для замѣны ихъ цѣнностями иного всеобъемлющаго въ Богѣ сознанія.

VI.

Россія выдѣлила изъ себя критическую культуру и, сохранивъ въ низинахъ живые остатки иной, примитивной культуры, не даетъ успокоиться нашимъ сердцамъ въ этомъ разъединеніи. Попытки интеллигенціи возвести народъ до себя, сдѣлать весь народъ интеллигенціей въ смыслѣ культуры критической и тѣмъ самымъ внѣрелигіозной разбивались до сихъ поръ о стихійныя условія нашего историческаго бытія; и если бы даже имъ суждено было преуспѣть, то могло бы случиться нѣчто неожиданное: верхи могли бы преодолѣть свою критическую культуру, и все же не достигнуто было бы сліяніе всего народа въ неправдѣ культа отвлеченныхъ началъ. Если дѣти замолкнутъ, то камни возопіютъ. Ибо о новозавѣтности тоскуютъ и интеллигенція и народъ: народъ, чающій воскресенія, и интеллигенція, жаждущая возсоединенія. Но возсоединеніе дастся только въ воскресеніи; и не у народа слѣдуетъ искать намъ Бога, потому что самъ народъ хочетъ иной, живой новозавѣтности, а Бога должно намъ искать въ нашихъ сердцахъ. И въ нашей національной душѣ уже заложено знаніе Имени.

Критическая культура высвобождаетъ энергіи, скрытыя въ косности культуры примитивной. Неудивительно, что въ интеллигенціи нашей такъ явственно сказалась наша національная воля ко всенародности.

Въ глубокой неудовлетворенности своими одинокими достиженіями, въ ясномъ сознаніи своего долга передъ народомъ, въ романтической его идеализаціи, во всѣхъ попыткахъ служенія ему и сближенія съ нимъ выразила наша интеллигенція свою глухую тоску по органическому единству жизни. Она не осмыслила этой тоски религіозно, она не сознавала, что не народа ей нужно, а того же, что̀ нужно и народу,—новозавѣтнаго синтеза всѣхъ опредѣляющихъ жизнь началъ и всѣхъ осуществляющихъ жизнь энергій; она не вѣдала, что органически-примитивное духовное бытіе народа есть ветхій завѣтъ, чающій раскрытія своей истины въ новомъ религіозномъ сознаніи,—не вѣдала, но чаяла сама, какъ ветхозавѣтные язычники чаяли того же новаго завѣта. Интеллигенція тяготилась быть классомъ господствующимъ и образованнымъ и явила исключительный въ исторіи примѣръ воли къ обнищанію, опрощенію, самоупраздненію, нисхожденію. Вездѣ и во всѣ эпохи мы наблюдаемъ въ культурномъ процессѣ обратное явленіе: каждая возвысившаяся группа охраняетъ себя самое, защищаетъ достигнутое ею положеніе, бережетъ и отстаиваетъ свои цѣнности, ими гордится, ихъ утверждаетъ и множитъ: наши привлекательнѣйшія, благороднѣйшія устремленія запечатлѣны жаждою саморазрушенія, словно мы тайно обречены необоримымъ чарамъ своеобразнаго Діониса, творящаго самоvрасточеніе вдохновительнѣйшимъ изъ упоеній, словно другіе народы мертвенно-скупы, мы же, народъ самосожигателей, представляемъ въ исторіи то живое, что̀, по слову Гёте, какъ бабочка—Психея, тоскуетъ по огненной смерти.

Основная черта нашего народнаго характера—

паѳосъ совлеченія, жажда совлечься всѣхъ ризъ и всѣхъ убранствъ, и совлечь всякую личину и всякое украшеніе съ голой правды вещей. Съ этою чертой связаны многообразныя добродѣтели и силы наши, какъ и многія немощи, уклоны, опасности и паденія. Здѣсь коренятся: скептическій, реалистическій складъ неподкупной русской мысли, ея потребность идти во всемъ съ неумолимо-ясною послѣдовательностью до конца и до края, ея нравственно-практическій строй и оборотъ, ненавидящій противорѣчіе между сознаніемъ и дѣйствіемъ, подозрительная строгость оцѣнки и стремленіе къ обезцѣненію цѣнностей. Душа, инстинктивно алчущая безусловнаго, инстинктивно совлекающаяся всего условнаго, варварски-благородная, т.-е. расточительная и разгульно-широкая, какъ пустая степь, гдѣ метель заноситъ безыменныя могилы, безсознательно мятежащаяся противъ всего искусственнаго и искусственно-воздвигнутаго какъ цѣнность и кумиръ, доводитъ свою склонность къ обезцѣненію до униженія человѣческаго лика и приниженія еще за мигъ столь гордой и безудержной личности, до недовѣрія ко всему, на чемъ напечатлѣлось въ человѣкѣ божественное,—во имя ли Бога или во имя ничье,—до всѣхъ самоубійственныхъ влеченій охмелѣвшей души, до всѣхъ видовъ теоретическаго и практическаго нигилизма. Любовь къ нисхожденію, проявляющаяся во всѣхъ этихъ образахъ совлеченія, равно положительныхъ и отрицательныхъ, любовь, столь противоположная непрестанной волѣ къ восхожденію, наблюдаемой нами во всѣхъ націяхъ языческихъ и во всѣхъ, вышедшихъ изъ міробъятнаго лона римской государственности, составляетъ от-

личительную особенность нашей народной психологіи. Только у насъ наблюдается истинная воля ко всенародности органической, утверждающаяся въ ненависти къ культурѣ обособленныхъ возвышеній и достиженій, въ сознательномъ и безсознательномъ ея умаленіи, въ потребности покинуть или разрушить достигнутое и съ завоеванныхъ личностью или группою высотъ низойти ко всѣмъ. Не значитъ ли это, въ терминахъ религіозной мысли: «оставь все и по мнѣ гряди»?

VII.

Въ терминахъ религіозной мысли нисхожденіе есть дѣйствіе любви и жертвенное низведеніе божественнаго свѣта во мракъ низшей сферы, ищущей просвѣтленія.—Для человѣка правое нисхожденіе есть, прежде всего, склоненіе передъ низшимъ во всемъ твореніи и служеніе ему (знаменуемое символомъ омовенія ногъ), вольное подчиненіе, предписываемое личности сознаніемъ ея долга передъ тѣмъ, кто послужилъ ея возвышенію. «Я преклоняюсь передъ тобой, я поднялся выше, чѣмъ ты, оттого что попралъ тебя ногами моими, когда поднимался; пятою своей я подавилъ тебя»... Уже тотъ фактъ, что этотъ голосъ немолчно звучитъ въ душѣ нашей интеллигенціи и немолчно зоветъ ее къ жертвенному дѣйствію самоотреченія и саморасточенія, ради нисхожденія къ тѣмъ, безгласная жертва которыхъ создала ея преимущества, коихъ она совлекается,—уже этотъ фактъ доказываетъ, что религіозное сознаніе въ русской душѣ есть сознаніе какъ бы прирожденное, имманентное,

психологическое, живое и дѣйственное даже тогда, когда мысль противится ему и уста его отрицаютъ. Только у насъ могла возникнуть секта, на знамени которой написано: «Ты болѣе чѣмъ я» *).

Но законъ нисхожденія, это творящая энергія нашей души, эта метафизическая форма-энергія, неотразимо влекущая насъ къ новозавѣтной энтелехіи нашей національной идеи, имѣетъ еще болѣе глубокій смыслъ. Божественное ниспосылаетъ свѣтъ свой въ темное вещество, чтобы и оно было проникнуто свѣтомъ. Изъ плана въ планъ божественнаго всеединства, изъ одной іерархіи творенія въ другую нисходитъ Логосъ, и свѣтъ во тьмѣ свѣтится, и тьма его не объемлетъ. Здѣсь тайна Второй Ипостаси, тайна Сына. «Сѣмя не оживетъ, если не умретъ». «Vis eius integra, si versa fuerit in terram»: цѣлою сохранится сила его, если обратится въ землю. Эти таинственные завѣты кажутся мнѣ начертанными на челѣ народа нашего, какъ его мистическое имя: «уподобленіе Христу»— энергія его энергій, живая душа его жизни. Императивъ нисхожденія, его зовущій къ темной землѣ, его тяготѣніе къ этимъ жаждущимъ сѣмени свѣтовъ глыбамъ опредѣляетъ его, какъ народъ, вся подсознательная сфера котораго исполнена чувствованіемъ Христа. Hic populus natus est christianus.

Онъ чуждается чаянія непосредственныхъ нисхожденій и вдохновеній Духа; и когда говорятъ ему: «здѣсь Духъ», онъ не вѣритъ. Иного дѣйствія Духа ждетъ онъ. Воспроизводя въ своемъ

*) Ссылками на факты, касающіеся нашего сектантства, я обязанъ М. М. Пришвину, печатающему свои разысканія въ „Русской Мысли“.

полуслѣпомъ сознаніи, въ своемъ, ему самому еще неясномъ соборномъ внутреннемъ опытѣ христіанскую мистерію Смерти крестной, одного ждетъ онъ и однимъ утѣшается обѣтованіемъ Утѣшителя. Онъ ждетъ и жаждетъ воскресенія. Сѣмя, умершее въ темныхъ глыбахъ, должно воскреснуть. Во Христѣ умираемъ, Духомъ Святымъ воскресаемъ. Отсюда это новозавѣтное чаяніе мгновеннаго чудеснаго возстанія въ Духѣ, когда исполнится година страстной смерти и погребенія въ землѣ. Оттого (характерный признакъ нашей религіозности) въ одной Россіи Свѣтлое Воскресеніе—поистинѣ, праздникъ праздниковъ и торжество торжествъ. Соборный внутренній опытъ нашего народа существенно различествуетъ въ этотъ моментъ его религіозной жизни отъ внутренняго опыта другихъ народовъ: тѣмъ народамъ свѣтлѣе и ближе таинственное Рождество, праздникъ посвященій, торжество достиженій, когда человѣкъ возвышеннымъ и облагороженнымъ чувствуетъ себя чрезъ нисхожденіе и воплощеніе Бога; русской душѣ больше говоритъ тотъ праздникъ, когда

—колоколъ въ ночи пасхальной,
Какъ бѣлый лучъ, въ тюрьмѣ сердецъ страдальной
Затеплитъ Новый Іерусалимъ...

Такою представляется мнѣ въ религіозномъ ея выраженіи наша національная идея. Въ ней раскрывается глубочайшій смыслъ нашего стремленія ко всенародности, нашей энергіи совлеченія, нашей жажды нисхожденія и служенія. И только въ ней находитъ свое разрѣшеніе то огромное недоразумѣніе между интеллигенціей и народомъ, вслѣдствіе котораго интеллигенція всегда знаетъ, что ей нужно идти къ народу, но

не всегда знаетъ, чтò ему принести, или, уступая настойчивости перваго голоса, все же идетъ и несетъ ему не то, чего онъ хочетъ, народъ же вмѣстѣ желаетъ общенія съ интеллигенціей и не хочетъ такой интеллигенціи, какая къ нему приходитъ,—недоразумѣніе, могущее разрѣшиться только взаимною встрѣчей въ третьемъ,—Христовомъ свѣтѣ, равно закрытомъ еще отъ глазъ и интеллигенціи и народа. Но будетъ мигъ.—

...подвигнутся сердца,
И трепетно соприкоснутся свѣчи
Огнепричастьемъ богоносной встрѣчи,
И вспыхнетъ сокровенное далече
На лицахъ отсвѣтомъ Единаго Лица.

(„Cor Ardens“).

VIII.

Изъ двухъ равно сильныхъ и неизмѣнно дѣйствующихъ въ мірозданіи природныхъ законовъ,—я разумѣю законы самосохраненія и саморазрушенія,—въ мистической тайнѣ нисхожденія, очевидно, дѣйствуетъ второй. Но особенность христіанской идеи, съ наибольшею полнотою и безусловностью выразившей и возвысившей идею человѣчности,—въ томъ, что она, въ противоположность, напримѣръ, буддизму, развиваетъ изъ себя самой правыя условія нисхожденія, ограничивающія самоубійственное тяготѣніе, сопряженное съ сознательнымъ утвержденіемъ этого второго закона въ личности, и право сочетаетъ его съ закономъ самосохраненія. Непріемлема христіанскому чувству легенда о Буддѣ, отдающемъ плоть свою голодной тигрицѣ; между тѣмъ Будда не распятъ плотью на крестѣ за грѣхи міра, и трагизмъ, какъ чисто-человѣческое

въ религіи, глубоко чуждъ буддизму. Трагизмъ возникаетъ въ христіанствѣ именно вслѣдствіе присутствія въ немъ и закона самосохраненія. Кровь не вытекаетъ въ христіанствѣ изъ поръ тѣла; оно хранитъ кровь для окончательной трагической развязки, для Голгоѳы.

Но законъ самосохраненія обращается, въ озареніи христіанской идеи, въ законъ сохраненія свѣта—не эмпирической личности, а ея сверхличнаго, божественнаго содержанія. Подобно тому, какъ физическое страданіе предостерегаетъ организмъ отъ разрушенія, проведя его черезъ скалу раздраженій, начинающихся съ удовольствія и наслажденія и доходящихъ до нестерпимой боли, указывающей, что экспансивная энергія должна уступить мѣсто обратному влеченію къ успокоенію,—подобно этому въ сферѣ нравственной живое чувствованіе зла, безотчетный протестъ совѣсти служитъ показателемъ для духовной монады, носительницы нравственнаго сознанія и внутренняго духовнаго свѣта, что удаленіе ея отъ очага божественныхъ свѣтовъ слишкомъ велико и уже непосильно для свѣта, что ея свѣтовая энергія готова изсякнуть, что еще мигъ— и тьма обниетъ свѣтъ, что должно вернуться, что опять надлежитъ восходить.

Не всегда русскій характеръ умѣетъ останавливаться на этомъ порогѣ,—отсюда своеобразное отношеніе нашего народа къ грѣху и преступнику, на которое такъ настойчиво указывалъ Достоевскій. Съ одной стороны, принципъ круговой поруки и хоровое начало распространяется на нравственную сферу до живого сознанія соборной отвѣтственности всѣхъ за всѣхъ,—личное нарушеніе немедленно какъ бы снимается всеобщимъ, мірскимъ признаніемъ коллективной

вины съ личности, которая возбуждаетъ только сострадание, поскольку не утверждается въ гордой отъединенности своего личнаго грѣха, но, пріобщаясь къ землѣ, предаетъ свой грѣхъ ей, ждущей каждаго и каждаго прощающей (во всемъ этомъ мы видимъ элементы высочайшей и тончайшей святости нравственной, свидѣтельствующей о томъ, что нравственность русская всегда, сознательно ли или безсознательно для личности,—уже религія, уже мистика, но никогда не отвлеченное начало долга). Съ другой стороны, чисто религіозная реабилитація преступника, сильная, быть можетъ, настолько, что могла бы создать у насъ цѣлое религіозное движеніе грѣшниковъ, и уже въ нѣкоторыхъ сектахъ обусловливающая особенное почитаніе согрѣшившихъ, т.-е. взявшихъ на себя часть общаго грѣха, доходитъ до крайности оправданія грѣха въ принципѣ, какъ самой радикальной формы совлеченія и нисхожденія,—какъ это еще недавно сказалось, напр., въ повѣсти Л. Андреева «Тьма», гдѣ русская жажда братскаго уравненія обострилась до парадокса, что быть другомъ грѣшника и не грѣшить, сострадать падшимъ и не унизиться самому до паденія есть измѣна братьямъ, и если у Андреева мы читаемъ укоръ Христу за то, что онъ не грѣшилъ съ грѣшниками, то еще у Достоевскаго, въ рѣчахъ Ивана Карамазова, встрѣчались мы съ мыслью объ аристократичности Христова ученія, разсчитаннаго на силу немногихъ.

Общій складъ русской души таковъ, что христіанская идея составляетъ, можно сказать, ея природу. Она выражаетъ центральное въ христіанской идеѣ—категорическій императивъ нисхожденія и погребенія

Свѣта и категорическій постулатъ воскресенія. Ея типическіе уклоны и заблужденія — только извращенія ея основной природы, ея опасность—неправое упрежденіе отдачи своего свѣта и самоубійственная смерть — тогда, когда умирающій еще недостоинъ умереть, чтобы воскреснуть. Если народъ нашъ называли «богоносцемъ», то Богъ явленъ ему прежде всего въ ликѣ Христа; и народъ нашъ—именно «Христоносецъ», Христофоръ.

Легенда о Христофорѣ представляетъ его полудикимъ сыномъ Земли, огромнымъ, неповоротливымъ, коснымъ и тяжкимъ. Спасая душу свою, будущій святой поселяется у отшельника на берегу широкой рѣки, черезъ которую онъ переноситъ на своихъ богатырскихъ плечахъ паломниковъ. Никакое бремя ему не тяжело. Въ одну ненастную ночь его пробуждаетъ изъ глухого сна донесшійся до него съ того берега слабый плачъ ребенка; неохотно идетъ онъ исполнить обычное послушаніе и принимаетъ на свои плечи неузнаннаго имъ Божественнаго Младенца. Но такъ оказалось тяжко легкое бремя, имъ поднятое, словно довелось ему понести на себѣ бремя всего міра. Съ великимъ трудомъ, почти отчаиваясь въ достиженіи, переходитъ онъ рѣчной бродъ и выноситъ на берегъ младенца—Іисуса... Такъ и Россіи грозитъ опасность изнемочь и потонуть.

IX.

Законъ нисхожденія свѣта долженъ осуществляться въ гармоніи съ закономъ сохраненія свѣта. Прежде чѣмъ нисходить, мы должны укрѣпить въ себѣ свѣтъ; прежде чѣмъ обращать въ землю силу,—мы должны

имѣть эту силу. Три момента опредѣляютъ условія праваго нисхожденія: на языкѣ мистиковъ они означаются словами очищеніе (κάθαρσις), наученіе (μάθησις) и дѣйствіе (πρᾶξις). Очищеніе выражено въ призывѣ μετανοεῖτε (т.-е. перемѣнитесь внутренне, раскайтесь въ прежнемъ), которымъ Христосъ начинаетъ свою проповѣдь. Здѣсь пробужденіе мистической жизни въ личности—первая и необходимая основа религіознаго дѣла. Здѣсь осознаніе всѣхъ цѣнностей нашей критической культуры, какъ цѣнностей относительныхъ, предуготовляющее возстановленіе всѣхъ правыхъ цѣнностей въ связи божественнаго всеединства.

Здѣсь «непримиримое Нѣтъ»—цѣльное религіозное непріятіе всецѣло зараженнаго грѣхомъ міра.

Любовью ненавидящей огонь омоетъ міръ;
Ты, чающій, ты, видящій, разбей, убей кумиръ!

Второй моментъ, моментъ наученія, есть обрѣтеніе Имени. Здѣсь мистика осознаетъ себя какъ кормилицу истины религіозной.

Легло на дно пурпурное вѣнчальное кольцо:
Яви, смятенье бурное, въ лазурности—Лицо.

Здѣсь прозрѣвшаго ослѣпляетъ узнанный Ликъ, здѣсь пріятіе міра во Христѣ.

Изъ Хаоса родимаго—гляди, гляди—Звѣзда.
Изъ Нѣтъ непримиримаго—слѣпительное Да.

Третій моментъ праваго нисхожденія есть дѣйствіе—πρᾶξις; при соблюденіи первыхъ двухъ условій здѣсь нисхожденіе становится не только дѣйственнымъ, но и правымъ нисхожденіемъ во имя Бога, несомнѣнно плодотворнымъ и воскресительнымъ,—нисхожденіемъ свѣта, котораго не обниметъ тьма. Здѣсь легкостью и отрадой является всякое дѣйствіе общественное,—

аскетизмомъ—воздержаніе отъ него, если оно несовмѣстимо при данныхъ историческихъ условіяхъ съ императивомъ религіознымъ: аскетизмомъ потому, что человѣкъ создаетъ себѣ въ своемъ частномъ дѣланіи тяжелый и неудобоносимый эквивалентъ дѣланію общественному.

Соблюденіе этихъ условій изгоняетъ изъ души всякій страхъ. Стихія страшна только тому, что она можетъ разрушить: страшна стихія культурѣ критической и ея кумирамъ. Не даромъ говоритъ Ницше: «Заблужденіе всегда трусость. Старымъ идоламъ придется узнать, чего стоитъ быть на глиняныхъ ногахъ».

Страхъ передъ стихіей въ ветхозавѣтномъ религіозномъ сознаніи переходитъ въ страхъ Божій (timor Die), и это уже положительная религіозная цѣнность; но новозавѣтное сознаніе снимаетъ всякій страхъ: любовь—такъ называется эквивалентъ страха въ Новомъ Завѣтѣ,—любовь не знаетъ страха.

Съ нетерпѣніемъ любви ждетъ новозавѣтное сознаніе суда огня, который ненавидящею любовью омоетъ міръ. Съ нетерпѣніемъ любви прислушивается оно къ апокалиптическому обѣтованію Того, Кто—Первый и Послѣдній: «Се, гряду скоро, и возмездіе Мое со Мною. Блаженны имѣющіе право на Древо Жизни и власть войти Вратами во Градъ».

СПОРАДЫ.

I.

О ГЕНІИ.

§

Наиболѣе геніальныя эпохи не знали «генія». Новая эпоха сдѣлала изъ этого понятія родъ фетиша. По распространенности и эмфазѣ этого словоупотребленія можно судить о живучести древняго инстинкта человѣкообожествленія. Ибо генеалогія нашего «генія» приводитъ къ «genius Augusti» и къ античной «hero-worship». Старо-итальянскій эпитетъ «divino» при именахъ великихъ художниковъ и поэтовъ посредствовалъ между языческимъ обоготвореніемъ человѣка и нашимъ обоготвореніемъ интеллекта, сохраняя въ себѣ отголосокъ идеи пиѳизма («numine afflatur»), какъ признака, опредѣляющаго «божественность» прославленнаго дарованія. Съ такою же эмфазой употребляемъ мы слово «творчество»—тамъ, гдѣ наиболѣе творческія эпохи усматривали только искусство и мастерство. Отвыкнувъ отъ занятій «вещами божественными», мы нашу освободившуюся мистическую энергію безсознательно переносимъ на воспріятіе ближайшихъ къ намъ и наиболѣе ощутимыхъ явленій духа.

Но, если правъ Мефистофель, замѣчая, что, тамъ, гдѣ есть недочетъ въ понятіи, насъ выручаетъ, становясь на его мѣсто, услужливое слово («denn eben, wo Begriffe fehlen, da stellt das Wort zur rechten Zeit sich ein»),—нельзя все же забывать и того, что слово само по себѣ уже энергія. Не филологическому ли недоразумѣнію обязаны мы обрѣтеніемъ слова и понятія «метафизика»?—или истолкованіемъ «религіи» въ смыслѣ «связи»?.. Итакъ, мы повѣрили въ генія,—мы посмѣли дать ему имя: быть можетъ, мы кончимъ тѣмъ, что поймемъ его тайну.

§

Не есть ли геній, прежде всего,—ясновидѣніе возможнаго? И не кажется ли наиболѣе геніальнымъ тотъ, кто наиболѣе у себя дома въ мірѣ возможностей?

Кантъ и Шопенгауеръ различили характеръ эмпирическій отъ характера умопостигаемаго. Отношеніе между ними должно соотвѣтствовать отношенію нашего эмпирическаго міра къ міру возможнаго. Этотъ сосуществуетъ съ тѣмъ, но имъ не исчерпывается. Выдѣляемому имъ сѣмени подобно «геніальное».

Оттого историческая дѣйствительность никогда не выразитъ своей эпохи полнѣе и вѣрнѣе, чѣмъ геніальныя творенія духа, въ ней возникшія,—именно потому, что они говорятъ иное и большее, нежели дѣйствительность. Поистинѣ, они говорятъ безсмертную, вѣчно живую и намъ соприсущую дѣйствительность своей эпохи,—тогда какъ произведенія только талантливыя лишь умножаютъ наше познаніе однажды исторически осуществившагося и потому переставшаго существовать.

Ибо талантливое производно и многочастно, а геніальное изначально и въ себѣ едино, какъ нѣкое духовное сѣмя и духовная монада.

§

Дѣйствительность — несовершенное зеркало иной дѣйствительности, событія которой сдѣлались бы событіями и въ нашей сферѣ, если бы часть ихъ не отвращалась силами, чью совокупность и чье взаимодѣйствіе мы называемъ Необходимостью. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что дѣйствительность—кристаллизація возможнаго. Осаждаясь какъ бы въ нѣкоей влагѣ, объемлющей мірозданіе, оно рѣетъ образами прозрѣваемыхъ геніемъ міровъ. Рѣяніе и нисхожденіе, прежде образовавшее осуществившіяся формы, составляетъ миѳическую лѣтопись міра и человѣка, болѣе истинную, чѣмъ исторія. Оттого, какъ говоритъ Аристотель, «ближе къ философіи поэзія, чѣмъ исторія» (φιλοσοφικώτερον ἡ ποίησις τῆς ἱστορίας).

§

Человѣкъ неустанно вопрошаетъ Истину, чтобы неустанно отвѣчать за нее. Геніальность мысли—не ручательство за ея истинность. Геніальный умъ носитъ въ себѣ цѣльный образъ міра, въ которомъ все такъ же стройно-послѣдовательно, такъ же взаимно обусловлено, какъ въ мірѣ дѣйствительномъ. Дѣло генія—созерцать этотъ свой міръ и постигать его законы, какъ дѣло характера (онъ же—наша способность самоопредѣленія)—сознавать свое *я* и слѣдовать его закону. Цѣльность и свобода въ необходимости—общіе признаки генія и характера. Итакъ, геніальная мысль всегда внутренне необходима и закономѣрна;

но не всегда эта закономѣрность совпадаетъ съ необходимостью дѣйствительности,—и, если совпадаетъ, это еще не доказательство ни преимущественной геніальности, ни меньшей творческой свободы ея творца.

§

Геній—глазъ, обращенный къ иной, невидимой людямъ дѣйствительности, и, какъ таковой, проводникъ и носитель солнечной силы въ человѣкѣ, ипостась солнечности. Солнце поднимаетъ растеніе сверху, влага раститъ его снизу: таково отношеніе генія и таланта къ творчеству.

Есть художники, въ которыхъ геній преобладаетъ надъ талантомъ; мыслимо и безплодіе генія. Ибо не геній плодоносенъ въ художникѣ, а талантъ; геній—огонь (πῦρ τεχνικόν), а огонь безплоденъ.

Влажная теплота раждаетъ жизнь: для истиннаго творчества необходимы вмѣстѣ влажный и теплый элементъ таланта и огневой элементъ генія. Сухія и горячія души (ξηραὶ ψυχαί) суть лучшія души по Гераклиту.

§

Мужская природа генія часто роднитъ его съ темпераментомъ холерическимъ, неблагопріятнымъ для таланта.

Впрочемъ, сильный умъ требуетъ self-government и имѣетъ свой, независимый отъ личности, темпераментъ. Такъ, Пушкинъ соединялъ холерическій умъ съ сангвиническимъ нравомъ; а въ Байронѣ холерическая воля сочеталась съ меланхолическимъ умомъ.

§

Геній—демоническая сила въ личности, хранительная и роковая вмѣстѣ. Онъ ведетъ одержимаго, какъ лунатика, краемъ обрывовъ, и онъ же толкаетъ его въ пропасть; и, движимый имъ, нерѣдко обращается человѣкъ противъ себя самого.

Геніальные люди едва ли когда переживаютъ свой геній,—развѣ въ безуміи: ихъ существованіе слишкомъ обусловлено таинственною силой, въ нихъ живущей. Но геній передъ концомъ иногда тускнѣетъ и меркнетъ,—словно кристальная прозрачность глаза начинаетъ мутиться.

Нерѣдко гаснущій геній вспыхиваетъ на мгновеніе огромнымъ пожаромъ, исполняя его носителя уже безплоднымъ восторгомъ непомѣрныхъ титаническихъ замысловъ. Въ Наполеонѣ демонъ пережилъ генія.

II.

О ХУДОЖНИКѢ.

§

Не правъ ли былъ Творецъ-Художникъ, предостерегая Адама отъ опытовъ познанія и увѣщавая его ограничить свои вожделѣнія «золотымъ» деревомъ жизни, а занятія—воздѣлываніемъ прекраснаго рая? Не больше ли «хорошаго вкуса» и искусства въ этомъ завѣтѣ Мастера-Деміурга, чѣмъ въ искушеніи мудраго Змія?.. И не въ древній ли, сокровенный рай всякій разъ чудесно проникаетъ художникъ, чтобы

творить успѣшно? Не тогда ли только творитъ онъ успѣшно, когда творитъ безсознательно,—когда направляющій его руку центръ сознанія не въ немъ, какъ личности, а гдѣ-то внѣ его?.. И не вдохновенныя ли искусства донынѣ хранятъ и воздѣлываютъ садъ Божій?

§

Воспріимчивымъ и планетарнымъ долженъ быть художникъ. Горе, если онъ узнаетъ о своемъ геніи, о своей солнечности! Довольно съ него сознавать свой талантъ, когда, всѣхъ строже оцѣнивая законченный трудъ, тотъ, кто въ немъ «взыскательный» мастеръ, похвалитъ работу. Если же узнаетъ художникъ о своемъ геніи, о своей солнечности,—онъ захочетъ оживить статую, онъ возмнитъ создать человѣка. Богоборцемъ встанетъ онъ,—какъ Ницще, который воззвалъ Заратустру,—и погибнетъ. Если бы онъ только остался хромъ, какъ Іаковъ, какъ—Байронъ!

Ибо художникъ угадываетъ волю Творца міровъ: шесть дней творчества, и день седьмой, и творческій голодъ въ концѣ шестого дня—сотворить человѣка: по образу своему и подобію изваять свободную тварь, и живую душу вдохнуть въ прекрасную плоть, чтобы дѣло рукъ его стало его другимъ *я*, равнымъ ему даже до своеволія и мятежа. Такъ, Микель-Анджело требуетъ отъ своего Моисея свободы и самопочина, когда, ударяя молотомъ по статуѣ, бранитъ упрямый камень, противящійся войти въ узкія двери церкви: «Вспомни же, что ты живъ,—и двигайся!» («Ricordati che vivi, e cammina»).

Этотъ гнѣвливый безумецъ увѣрялъ въ риѳмахъ,

что кумиры дремлютъ въ мраморномъ плѣну косныхъ глыбъ, ожидая отъ художника освободительнаго рѣзца,—и самъ умѣлъ вывести своего Давида изъ негодной глыбы. Что далъ бы онъ за силу воистину оживить одного изъ своихъ титановъ!

§

Богъ—художникъ; и судъ Его, думается, будетъ судомъ художника, и Его осудительный взоръ—взглядомъ мастера, обманутаго въ своихъ ожиданіяхъ лѣнивымъ или недаровитымъ ученикомъ. Кто скажетъ, что наши добро и зло—критеріи божественной критики Художника? И не хочетъ ли отъ насъ Онъ только того, что мы назвали бы талантомъ? И всякій талантъ—не воспоминаніе ли о единомъ Мастерѣ и Его искусствѣ?

§

Художниковъ, по ихъ отношенію къ Маскѣ, то есть Діонису, можно раздѣлить на два типа: облачителей и разоблачителей.

Маска первоначально—культовое ознаменованіе вселенскаго закона превращеній, «метаморфозы» и «палингенесіи». Діонисъ является въ космическихъ личинахъ, и служители его вступаютъ съ нимъ въ общеніе не иначе, какъ въ личинахъ. Но культовая личина есть подлинная религіозная сущность, и надѣвшій маску поистинѣ отожествляется, въ собственномъ и мірскомъ сознаніи, съ существомъ, чей образъ онъ себѣ присвоилъ. Таковъ изначальный, миѳологическій смыслъ маски.

Маска, какъ сознательная фикція или какъ «маска»

въ новѣйшемъ значенiи этого слова, т. е. какъ средство утаить дѣйствительное лицо и тѣмъ обусловить возможность всякаго рода смѣшенiй и забавныхъ ошибокъ,—есть результатъ извращенiя и профанацiи древняго священнаго лицедѣйства. Сказка отразила какъ первоначальную метаморфозу, такъ и позднѣйшiй маскарадъ. Въ ней впервые поэзiя использовала благодарный мотивъ скрывательства и непризнанности героя и развязки дѣйствiя чрезъ разоблаченiе «инкогнито».

Искусство художниковъ-разоблачителей родилось изъ поздняго маскарада и его занимательныхъ qui pro quo. Разоблачители тѣшатся маской, какъ обманомъ, таящимъ правду, и всѣми средствами художества подготовляютъ разрѣшительный эффектъ ея обнаруженiя.—Пушкинъ подсказываетъ Гоголю художественныя возможности типовъ Чичикова и Хлестакова, и воспитываетъ Гоголя, какъ разоблачителя.

Разоблачители изображаютъ жизнь, отвлекая существенные для ихъ цѣлей признаки отъ случайныхъ, и потому упрощаютъ жизнь,—упрощаютъ по существу, несмотря на все осложненiе ея прагматизма. Они ясны для всѣхъ; въ разоблаченiи торжествуетъ именно ясность. Разоблачая «правду», скрытую подъ «маской», они часто оказываются моралистами или рацiоналистами. На ихъ творчествѣ покоится все такъ называемое «классическое» въ искусствѣ. Они вѣрятъ въ противоположность «маски» и «правды», и никогда не безумствуютъ: не принимаютъ всей дѣйствительности за маску, и всѣхъ масокъ за правду. Таковъ у грековъ творецъ «Эдипа-Царя»; у испанцевъ Сервантесъ; Левъ Толстой—у насъ.

Облачители родились изъ духа Дiонисова. Они

любятъ въ маскѣ символъ—тѣло тайны, и знаютъ, что «правда» ея неуловима, какъ тѣнь Элизія, если разрушатъ ея живой покровъ. Они чтутъ маску, какъ аполлинійскую завѣсу божественной пощады. Имъ нужна она, какъ тому, кто молилъ не будить уснувшихъ бурь, потому что подъ ними шевелится хаосъ. Они не улегчаютъ изображаемой жизни,—напротивъ, сгущаютъ и уплотняютъ ее: она вся для нихъ знаменательна. Они заводятъ въ темный лѣсъ, какъ Достоевскій, и часто не умѣютъ вывести изъ него заблудившихся. Имъ нечего обнаруживать; маскѣ они могутъ противопоставить только другую маску, другое превращеніе. Развязка въ ихъ произведеніяхъ или трагична, или вовсе отсутствуетъ.

Толпа часто спрашиваетъ про художника-облачителя: «о чемъ бренчитъ, чему насъ учитъ?» Въ нимбѣ и облакѣ приближается къ людямъ божественное... Таковъ загадыватель загадокъ и тайновидецъ формъ—Гете; таковы не знающіе одной «правды» Эсхилъ и Шекспиръ.

Художники-облачители суть служители высшихъ откровеній; ибо высочайшее не можетъ низойти въ сферу земного сознанія иначе, если не облечется жертвенно въ земную сгущенность призрачнаго вещества.

III.

О ЭЛЛИНСТВѢ.

§

Эллинская душа нашла самое себя только съ обрѣтеніемъ Діониса. Діонисійство одно дало эллин-

ству то, что впервые сдѣлало его эллинствомъ: маску. Прежде маски возлагались на лица усопшихъ и оберегали ихъ обликъ въ царствѣ тѣней: Діонисъ живыхъ научилъ надѣвать маски и терять свой обликъ.

Тогда міръ былъ понятъ sub specie metamorphoseos—какъ драма превращеній. Тогда политеизмъ въ принципѣ уже былъ преодолѣнъ: божество осознано, какъ многоликое единство. «Многообразны формы божественнаго» (πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων)—учитъ Эврипидъ.

§

Когда эллинскіе философы стали говорить о «феноменахъ», они, какъ всегда бывало въ эллинствѣ, только раскрыли народу истину религіозную. Понятіе «феномена» давно знакомо было поклонникамъ бога «явленій» (ἐπιφανίαι) и «исчезновеній» (ἀφανισμοί)—жрецамъ Діониса. Прежде, чѣмъ стать покровомъ «ноумена», феноменъ былъ познанъ, какъ маска бога, играющаго въ прятки, или—какъ сказали бы именно «непосвященнымъ»—въ жизнь и смерть. Только эллинству феноменъ, какъ таковой, былъ святъ.

§

Панантропизмъ—идея эллинства: оно познало, что имя землѣ и міру—Всечеловѣкъ.

Черезъ обоготвореніе Человѣка эллины открыли человѣкоподобіе боговъ. Антропоморфизмъ распространили они и на всю природу, какъ на часть богоподобнаго человѣка. Законъ этого очеловѣченія былъ таковъ: звѣри должны были сохранить свою форму, освященную древнимъ религіознымъ зооморфизмомъ и уже очеловѣченную святыней Діонисовыхъ масокъ;

неорганическая природа воспринималась отчасти въ категоріи антропоморфизма, отчасти—зооморфизма, въ соотвѣтствіи съ большею или меньшею явственностью ея оживленія.

Поэтому море обитаемо было среброногими дѣвами и дѣвами-рыбами, змѣями съ человѣчьими ликами и гибридными Тритонами; а камень, прошедшій въ зодчествѣ черезъ геометрическія формы, проникнутый началомъ мѣры, числа и строя, оживлялся въ обличьяхъ сфинксовъ, драконовъ и львовъ.

§

Архитектура каменныхъ зданій въ эллинствѣ имѣетъ своимъ зооморфическимъ принципомъ образъ позвоночнаго хребта, идеальная линія котораго соединяетъ вершины противолежащихъ фронтонныхъ треугольниковъ и намѣчается снизу возвышеніемъ стилобата по оси храма.

Стилобатъ Парѳенона—кривая поверхность, поднимающаяся отъ краевъ фронта къ его серединѣ. Это напуханіе горизонтальной линіи отвѣчаетъ возрастанію всего зданія по его оси, достигающему высшей точки въ вершинѣ аэтомы. И подобно тому, какъ напуханіе колоннъ производитъ впечатлѣніе эластическаго напряженія,—оно выражаетъ напряженіе, необходимое для поднятія солиднаго внутренняго корпуса периптеральнаго храма, отчего является быстрымъ и энергическимъ по краямъ и медленнымъ въ серединѣ лицевого портика.

Легкій наклонъ столповъ во внутрь зданія также указываетъ на зависимость боковыхъ частей архитектурнаго тѣла отъ его становой основы. Все зданіе

подчинено принципу анатомическаго строенія животнаго организма. У египтянъ, напротивъ, преобладаютъ въ зодчествѣ формы кристаллическія или растительныя.

§

Идею панантропизма простерли эллины и на сферу любви. Эдипу предстоитъ Сфинксъ, какъ тайна пола, вначалѣ въ образѣ дѣвы. Послѣ того, какъ загадка дѣвы разрѣшена, Сфинксъ возрождается подъ маской жены. Эдипъ узнаетъ въ женѣ мать; изъ Іокасты возникаетъ Великая Матерь, женское зачало,—и требуетъ послѣдняго разрѣшенія. Эллинство, въ лицѣ Эдипа, опять произноситъ свое магическое: «Человѣкъ», и чары полового раскола, мнится, разрушены. На скалѣ Сфинкса лучится Эросъ, который «раждаетъ въ красотѣ»,—и всякій обогащенъ возстановленною полнотой страстнаго устремленія ко всему, что человѣкъ плотью и духомъ. Ему надлежитъ только, по мысли Платона, возвышаться отъ любви къ прекраснымъ тѣламъ до влюбленности въ прекрасную душу, до созерцанія вѣчныхъ идей, до послѣдней любви—къ Единому.

IV.

О ЛИРИКѢ

§

Развитіе поэтическаго дара есть изощреніе внутренняго слуха: поэтъ долженъ уловить, во всей чистотѣ, истинные *свои* звуки.

Два таинственныя велѣнія опредѣлили судьбу Со-

крата. Одно, раннее, было: «Познай самого себя». Другое, слишкомъ позднее: «Предайся музыкѣ». Кто «родился поэтомъ», слышитъ эти велѣнія одновременно; или, чаще, слышитъ рано второе, и не узнаетъ въ немъ перваго: но слѣдуетъ обоимъ слѣпо.

§

Поэзія — совершенное знаніе человѣка, и знаніе міра чрезъ познаніе человѣка.

Лирика, прежде всего,—овладѣніе ритмомъ и числомъ, какъ движущими и зиждущими началами внутренней жизни человѣка; и, чрезъ овладѣніе ими въ духѣ, пріобщеніе къ ихъ всемірной тайнѣ.

Задача и назначеніе лирики—быть силою устроительной, благовѣстительницей и повелительницей строя. Ея верховный законъ—гармонія; каждый разладъ должна она разрѣшить въ созвучіе.

Эпосъ и драма заняты событіями, текущими во времени, и рѣшеніями противоборствующихъ воль. Для лирики одно событіе—аккордъ мгновенія, пронесшійся по струнамъ міровой лиры.

§

Лирическому стилю свойственны внезапные переходы отъ одного мысленнаго представленія къ другому, молнійные изломы воображенія. Множественность вызываемыхъ образовъ объединяется однимъ настроеніемъ, которое можно назвать лирическою идеей. Отвлеченіе лирической идеи изъ образныхъ и звуковыхъ элементовъ стиха есть конкретное, въ музыкальномъ смыслѣ, ея переживаніе. Стройная цѣлесообразность въ сочетаніи образовъ и звуковъ (выборъ наиболѣе дѣйственныхъ для раскрытія лирической идеи,

исключеніе ее затемняющихъ, закономѣрность и равновѣсіе въ ихъ смѣнѣ и въ ихъ послѣдовательности)—создаетъ внутреннюю гармонію лирическаго произведенія.

§

Прежде чѣмъ помышлять о высшихъ достиженіяхъ, поэтамъ надлежитъ «сотворить заповѣди»: десять заповѣдей Моисея. Чтить преданіе своего искусства, чтобы долголѣтними быть на землѣ; не убивать слова; не творить прелюбодѣянія словеснаго (сюда относится все противоприродное въ сочетаніяхъ словъ); не красть, не лгать и не лжесвидѣтельствовать; не глядѣть съ завистливою жадностью и любостяжаніемъ на красоту чужую, т. е. не органически присущую предмету вдохновенія, а насильственно захваченную извнѣ и тѣмъ низведенную на степень только украшенія. Далѣе—завѣты чисто религіозные: святить торжественныя мгновенія творчества и возвышенное слово; не именовать божественнаго всуе; не служить кумирамъ формы, какъ Божеству,—и, наконецъ, помнить, что поэзія—религіозное дѣйствіе и священственный подвигъ.

§

Изъ напѣвнаго очарованія живыхъ звуковъ новая лирика стала нѣмымъ начертаніемъ стройныхъ письменъ. Неудивительно, что метрическій схематизмъ омертвилъ въ ней естественное движеніе ритма, возстановленіе котораго составляетъ ближайшую задачу лирики будущаго.

Онѣмѣлая и неподвижная, въ смыслѣ внѣшнихъ проявленій своего внутренняго полнозвучія, лирика ищетъ оживить свои условные іероглифы усиленіемъ и изощреніемъ риѳмы. Энергія риѳмы несетъ непосиль-

ный трудъ—вызывать столь острое раздраженіе звуковой фантазіи «читателя», чтобы это раздраженіе стало равнодѣйствующей подъемовъ и вибрацій музыкально-воплощеннаго ритма.

Освобожденіе и реализація ритма приведутъ — можно надѣяться—къ тому, что Риѳма, прежде «рѣзвая дѣва», нынѣ истомленная нимфа, какъ ея «безсонная» мать—Эхо, будетъ играть у нашихъ лирическихъ треножниковъ приличествующую ей вторую роль.

§

Риѳма уже заняла почетное мѣсто—мѣсто, быть можетъ, наиболѣе упроченное за нею въ будущемъ,— внутри стиха. Стихъ, какъ таковой, скоро будетъ, согласно своей природѣ, опредѣляться только ритмомъ,— а «колонъ» (κῶλον) играть съ риѳмой. Ритмъ же въ структурѣ стиха будетъ опираться, прежде всего, на созвучія гласныхъ.

Запасъ риѳмъ ограниченъ и уже почти истощенъ; ритмическія богатства неисчерпаемы. Въ ритмѣ поэтъ находитъ не только музыку, но и колоритъ, и стиль. Музыку и колоритъ обѣщаютъ ему и гласныя языка. Съ этими еще непочатыми средствами лирикѣ нельзя бояться оскудѣнія въ области формальной изобразительности или спасаться отъ обнищанія техническою переутонченностью и вычурностью, которыя всегда свидѣтельствуютъ лишь о дряхлости пережившаго себя канона художественной формы.

§

Обычно ждутъ отъ лирики личныхъ признаній музыкально взволнованной души. Но лирическое движеніе еще не дѣлаетъ изъ этихъ признаній—пѣсни. Ли-

рикъ новаго времени просто—хоть и взволнованно—сообщаетъ о пережитомъ и пригрезившемся, о своихъ страданіяхъ, расколахъ и надеждахъ, даже о своемъ счастьи, чаще о своемъ величіи и красотѣ своихъ порывовъ: новая лирика почти всецѣло обратилась въ монологъ. Оттого, между прочимъ, она такъ любитъ іамбъ, антилирическій, по мнѣнію древнихъ, ибо слишкомъ рѣчистый и созданный для прекословій,—хотя мы именно въ іамбахъ столь пространно и аналитически изъясняемся въ тѣхъ психологическихъ осложненіяхъ, которыя называемъ любовью.

Принужденный условіями литературной эволюціи къ монологу, лирикъ нерѣдко роптала на унизительность своего призванія. Онъ порой стыдился «торговать» чувствами и «гной сердечныхъ ранъ надменно выставлять на диво черни простодушной». Нерѣдко гордость побуждала его рядиться въ эпика, сатирика, трагика: онъ чувствовалъ, что подъ фантастическою маской лирическій порывъ изливается непринужденнѣе, прямодушнѣе и цѣломудреннѣе. И всѣхъ этихъ масокъ онъ искалъ оттого, что лучшая изъ масокъ была недостижима, единая нужная и желанная,—музыка. Поэтъ былъ «пѣвцомъ» только въ метафорѣ и по родовому титулу—и не могъ сдѣлать своего личнаго признанія всеобщимъ опытомъ и переживаніемъ черезъ музыкальное очарованіе сообщительнаго ритма.

§

Рѣдкостью стало лирическое произведеніе, заключающее въ себѣ, прямо или скрыто, «приглашеніе къ танцу». Если бы властвовалъ въ старой силѣ ритмъ, не было бы стихотворенія, которое не вызывало бы

или не предполагало согласно-стройныхъ движеній тѣла. Напрасно ждетъ Земля «нашихъ устъ приникшихъ и съ диѳирамбомъ дружныхъ ногъ»...

Такъ какъ радости пира и кубка стали нынѣ такою же рѣдкостью въ лирикѣ, какъ радость пляски,—неизлишне обратить вниманіе поэтовъ на одно полузабытое стихотвореніе Платена, которое пусть переведетъ, кто сумѣетъ. Въ немъ ритмъ усиленъ танцемъ: каждое двустишіе выпукло рисуетъ, властительно предписываетъ пластическое сопровожденіе. Мы слишкомъ знаемъ въ лирикѣ позу ораторскую: у Платена, перевоплотившагося въ Гафиза,—каждая строфа газэлы ваяетъ скульптурную позу.

Wenn ich hoch den Becher schwenke süssberauscht,
Fühl' ich erst, wie tief ich denke süssberauscht.
Mir, wie Perlen, runden lieblich Verse sich,
Die ich schnüreweis verschenke, süssberauscht.
Voll des Weines knüpf' ich kühn des Zornes Dolch
An der Liebe Wehrgehenke, süssberauscht.
Hoffen darf ich, überhoben meiner selbst,
Dass ein fremder Schritt mich lenke, süssberauscht.
Staunend hören mich die Freunde, weil ich tief
In Mysterien mich senke, süssberauscht;
Weil mein Ich sich ganz entfaltet, wenn ich frei
Keiner Vorsicht mehr gedenke, süssberauscht.
Wehe, wer sich hinzugeben nie vermocht,—
Wдr dich nie geküsst, o Schenke! süssberauscht.

§

Въ ссорѣ пушкинскаго Поэта съ Чернью, моментомъ исторической важности было то, что толпа заговорила—и тѣмъ провозгласила себя впервые силою, съ которой впредь долженствовало считаться всякое будущее искусство. Послѣдствія мятежа были значитель-

ны и многообразны; однимъ изъ нихъ, въ области лирики по преимуществу, было измѣненіе нашего поэтическаго языка. Это измѣненіе понизило нашу поэзію и оказалось ненужною уступкой той взбунтовавшейся «черни», которая выдавала себя за народъ, а на самомъ дѣлѣ была только «третьимъ сословіемъ» и едва ли не «интеллигентною» массой.

Во всѣ эпохи, когда поэзія, какъ искусство, процвѣтала, поэтическій языкъ противополагался разговорному и общепринятому, и какъ пѣвцы, такъ и народъ любили его отличія и особенности и гордились ими—тѣ, какъ своею привилегіей и жреческимъ или царственнымъ убранствомъ, толпа—какъ сокровищемъ и культомъ народнымъ. Когда поэзія сдѣлалась изъ искусства видомъ литературы, эта послѣдняя употребила всѣ усилія, чтобы установить общій уровень языка во всѣхъ родахъ «словесности». Бунтъ «черни» создалъ въ лирикѣ своего рода протестантизмъ и иконоборство: языкъ ея былъ на нѣсколько десятилѣтій нивеллированъ и приближенъ къ языку прозы.

Гieратическій стихъ, котораго, какъ это чувствовалъ и провозглашалъ Гоголь, требуетъ самъ языкъ нашъ (единственный среди живыхъ по глубинѣ напечатлѣнія въ его стихіи типа языковъ древнихъ),—отпраздновавъ свой келейный праздникъ въ неразслышанной поэзіи Тютчева*), умолкъ. И въ наши дни, дни реставраціи

*) Въ XIX вѣкѣ уже у Батюшкова, до Баратынскаго и Тютчева, мы слышимъ широкіе и мощные валы звуковъ чисто русской, свободной и многообъемлющей величавости:

Есть наслажденіе и въ дикости лѣсовъ,
Есть радость на приморскомъ брегѣ,

«Поэтовъ», немногіе изъ нихъ не боятся слова, противорѣчащаго обиходу житейски-вразумительной, «простой и естественной» рѣчи,—у немногихъ можно наслѣдить и вѣщій атавизмъ древнѣйшей изъ стихотворныхъ формъ—гіератическаго стиха заклинаній и прорицаній.

Мы ссылаемся на теоріи словесности, полусознательно повторяющія правила «золотой латыни» и Буало,—забывая, что лексически расчищенный и подстриженный языкъ Теренціевъ и Цицероновъ, Расиновъ и Боссюэтовъ былъ языкомъ изысканнаго общества и избалованной просвѣщенности великосвѣтскихъ круговъ, у насъ же нѣтъ ни достаточно образованной аристократіи, ни достаточно изящной образованности, и говоримъ мы вовсе не къ тѣмъ грамотнымъ, только грамотнымъ, которые хотятъ, чтобы мы говорили какъ они, а уже—horribile auditu!—къ народу, который придетъ и потребуетъ отъ насъ одного—вѣрности богатой и свободной стихіи своего, нами на половину забытаго и растеряннаго, языка.

V.

О ДІОНИСѢ И КУЛЬТУРѢ.

§

Діонисъ, «зажигатель порывовъ», равно низводитъ «правое безумствованіе», какъ говорили древніе, и неистовство болѣзненное.

И есть гармонія въ семъ говорѣ валовъ,
Дробящихся въ пустынномъ бѣгѣ.

«Правое безуміе», думается намъ, тѣмъ отличается отъ неправаго и гибельнаго, что оно не парализуетъ— напротивъ, усиливаетъ изначала заложенную въ человѣческій духъ, спасительную и творческую способность и потребность идеальной объективаціи внутреннихъ переживаній. Душевныя волненія большой напряженности должны находить разрѣшеніе, «очищеніе»—въ изображеніяхъ, ритмахъ и дѣйствахъ, въ обрѣтеніи и передачѣ объективныхъ формъ.

Эта объективація составляетъ этическій принципъ культуры,—она же (какъ энтелехія) опредѣляется не матеріальною основою народной жизни и не объемомъ положительнаго знанія, но подчиненіемъ матеріальной основы и положительнаго знанія постулатамъ духа. Это подчиненіе, будучи разсматриваемо съ формальной стороны, является намъ, какъ стиль, а типическія формы человѣческаго самоутвержденія—какъ культурные типы.

§

Въ процессѣ объективаціи скопившаяся эмоціональная и волевая энергія излучается изъ человѣка, чтобъ сосредоточиться въ его проекціяхъ и воззвать тѣмъ къ жизни нѣкія реальныя силы и вліянія внѣ его тѣснаго я. Но возникновеніе этихъ реальностей, очевидно, не можетъ быть результатомъ односторонней экстеріоризаціи психической энергіи: ея излученію должна, подобно противоположному электричеству, отвѣтствовать встрѣчная струя живыхъ силъ. Психологическая потребность въ стройныхъ тѣлодвиженіяхъ встрѣчается съ физіологическимъ феноменомъ ритма; нужда въ размѣрномъ словѣ—съ тяготѣніемъ стихіи

языка къ музыкѣ; воля къ миѳу и культу—съ откровеніями божественныхъ сущностей, съ волей боговъ къ человѣку.

Діонисійскій экстазъ разрѣшается въ аполлинійское видѣніе. Восторгъ и одержаніе, испытываемые художникомъ, сокрушили бы свой сосудъ, если бы не находили исхода въ творчествѣ. Героическій порывъ хочетъ жертвеннаго дѣла. Ибо аполлинійскія чары ждутъ діонисійскаго самозабвенія; и мраморъ зоветъ ваятеля; и дѣло требуетъ героя.

Въ случаяхъ «неправаго» безумствованія, прозрачная среда, обусловливающая возможность описаннаго излученія, становится непроницаемой; душа не лучится, не истекаетъ наружу, не творитъ,—но не можетъ и выдержать заключенной, запертой въ ней силы. Она разбивается; конечное безуміе— ея единственная участь.

§

Продолжая мысль Фейербаха, Ницше думалъ, что религія возникла изъ неправой объективаціи всего лучшаго и сильнѣйшаго, что почуялъ и созналъ въ себѣ человѣкъ, — изъ ошибочнаго наименованія и утвержденія этого лучшаго «божествомъ», внѣ человѣка сущимъ. Онъ призывалъ человѣка вернуть себѣ свое добровольно отчужденное достояніе, сознавъ богомъ самого себя. Это принципіальное отрицаніе религіознаго творчества замкнуло его душу въ себѣ самой и ее разрушило. Напрасно онъ прибѣгалъ къ послѣдней, казавшейся ему возможною объективаціи своего *я* въ Сверхчеловѣкѣ: его Сверхчеловѣкъ — только сверхсубъектъ.

Его тайно-идеалистической мысли, быть можетъ, вовсе не представлялось такое, напримѣръ, сомнѣніе: но что, если мы, глядящіеся въ зеркало и видящіе отвѣтный взглядъ, сами —живое зеркало, и наше зрящее око—только отсвѣтъ и отраженіе живого ока, вперен-наго въ насъ? Бросая отъ себя лучъ вовнѣ, не приняли ли мы его раньше извнѣ, отразивъ въ своемъ микро-космѣ вселенскую тайну? И не въ томъ ли эта тайна, что

—въ зеркальной Вѣчности Надиръ
Глядитъ въ Зенитъ зеницею Зенита...

(„*Кормчія Звѣзды*").

Во всякомъ случаѣ, для нашей *вѣры* объективація постулатовъ нашего духа въ лики надмірнаго бытія—не случайна: ею мы только открываемъ нѣчто дотолѣ незримое, что входитъ черезъ нее въ поле нашего зрѣнію, какъ существующее внѣ насъ, и въ сферу нашей жизни, какъ дѣйствующее на насъ. И только въ этомъ смыслѣ вѣра—орудіе нашего самоутвержденія за предѣлами нашего *я*.

§

Въ современномъ европейскомъ человѣчествѣ, англійская душа, быть можетъ, наиболѣе нуждается въ непрерывной объективаціи своихъ скрытыхъ силъ: она спасается національнымъ культомъ обязательныхъ формъ, этимъ столь своеобразнымъ англійскимъ фетишизмомъ и условнымъ космосомъ, сдерживающимъ слишкомъ слышный, слишкомъ близкій хаосъ.

Когда покровъ черножелтаго тумана плотно застилаетъ передъ субъектомъ эту объективную область (имя туману—сплинъ), душа этого народа мистиковъ, фанта-

стическихъ сумасбродовъ и пьяницъ впадаетъ въ мрачное и яростное безуміе.

§

Отрицательный полюсъ человѣческой объективирующей способности, кажется, лежитъ, въ сердцѣ нашего народа: этотъ отрицательный полюсъ есть нигилизмъ. Нигилизмъ — паѳосъ обезцѣненія и обезформленія, — вообще характерный признакъ отрицательной, нетворческой, косной, дурной стихіи варварства (составляющей противоположность его положительной, самопроизвольно творческой стихіи), у насъ же скорѣе слѣдствіе болѣе глубокой причины: полунадменнаго, полубуддійскаго убѣжденія нашего въ несущественности и неважности всего, что не прямо дается, какъ безусловное, а является чѣмъ-то опосредствованнымъ, — и великой неподкупности нашего духа. Истинный русскій нигилизмъ охотно покорствуетъ, чтобы послушаніемъ только пассивнымъ отрицать внутреннюю цѣнность повелѣнія.

Діонисъ въ Россіи опасенъ: ему легко явиться у насъ гибельною силою, неистовствомъ только разрушительнымъ.

VI.

О ЗАКОНѢ И СВЯЗИ.

§

Какъ часто ни провозглашаетъ Человѣкъ свое рѣшеніе: идти *съ* Природой, — онъ вѣчно идетъ *противъ* нея, прерывая борьбу только для вынужденнаго пере-

мирія или временнаго, своекорыстнаго союза. Съ тѣхъ поръ, какъ онъ созналъ себя, Человѣкъ остается себѣ вѣренъ въ затаенной волѣ своей: побѣдить Природу. «Я чуждъ тебѣ», говоритъ онъ ей — и знаетъ самъ, что говоритъ неправду, но она, простирая къ бѣгущему неизбѣжныя объятія, отвѣчаетъ: «ты мой, ибо ты — я»... И такъ гласитъ оракулъ: ты не побѣдишь Матери, пока не обратишься и не заключишь ее самъ въ свои объятія, и не скажешь ей: «ты моя, ибо ты — я самъ».

§

Вся ветхая мораль, будучи простою гигіеной эмпирической личности и эмпирическаго общества, простымъ выраженіемъ закона самосохраненія, стремится, въ предѣлахъ общественнаго равновѣсія, къ наибольшему уплотненію—и вмѣстѣ однообразному упорядоченію—окружающей человѣка сферы его внѣшнихъ энергій и зиждется на понятіи собственности, какъ расширеннаго *я*: «*мой* человѣкъ»,—отсюда и кровавая месть, и всѣ ея послѣдствія до Моисеева и нашего культурнаго «не убій».

Напротивъ, мораль мистиковъ и христіанъ есть мораль совлеченія. Ища освободить внутреннюю личность, она говоритъ человѣку: «ты ничей; ты принадлежишь себѣ самому; ты купленъ дорогою цѣной». Такъ истощаетъ она внѣшняго человѣка и раздариваетъ его добро. Она учитъ, что саморасточеніе есть наилучшее средство для каждаго, чтобы найти себя самого, спасти душу свою; что отыскавшій жемчужину ничего не пожалѣетъ, чтобы пріобрѣсти одну взамѣнъ всего.

И понынѣ спорятъ обѣ морали, и оба равносильныхъ біологическихъ закона—законъ самосохраненія и законъ саморазрушенія—борются въ нихъ за преобладаніе надъ человѣкомъ и за новый типъ его эволюціи.

Но одного этого сопоставленія достаточно, чтобы измѣрить взглядомъ всю глубину душевнаго раскола Ницше. Онъ, въ комъ поистинѣ воплотилось то «живое», что, по слову Гете, «тоскуетъ по огненной смерти»,—кто не уставалъ славить саморазрушеніе,—былъ самымъ убѣжденнымъ или, по крайней мѣрѣ, самымъ ревностнымъ поборникомъ «морали господъ». На его примѣрѣ оправдывается опасность послѣднихъ выводовъ для торжества отвлеченныхъ началъ.

§

«Паѳосъ разстоянія» (Pathos der Distanz), о которомъ говоритъ Ницше какъ о психологическомъ условіи истинной реализаціи неравенства, есть въ существѣ своемъ—жестокость, страсть контраста и раскола, противорѣчія и противочувствія.

Жестокому свойственно свѣтлое выраженіе лица и взгляда. Есть внутренняя связь и родство между жестокостью и ясностью. Принципъ ясности—раздѣленіе. Жестокое дѣйствіе—временное освобожденіе хаотической души, ищущей опознаться въ невозмутимомъ, сверху глядящемъ, недосягаемо торжествующемъ отдѣленіи.

Жестокость можетъ осложняться жалостью къ жертвѣ и, слѣдовательно, самоистязаніемъ палача. Въ этомъ случаѣ удовлетвореніе достигается раздвоеніемъ хаотической души на страдательную и активную.

Тайна жестокости—тайна космической тоски мрака по солнечности. Хаосъ пытается преодолѣть свою природу началомъ свѣта и раздѣленія.

Но эти попытки остаются безплодными, потому что активная энергія мгновенно засвѣтившагося атома утверждается въ безусловномъ отъединеніи отъ вселенскаго очага свѣтовъ. И, напротивъ, жертва какъ бы впиваетъ съ себя, взамѣнъ своей истекающей крови, свѣтовую энергію мучителя, отдавая его назадъ мраку и высвѣтляясь сама.

§

Наша мораль донынѣ вся еще такъ въ самой глубинѣ своей негативна, что мы почти не знаемъ наиболѣе, быть можетъ, положительной по существу изъ отрицательныхъ по формѣ заповѣдей: «Не мимо иди». Кто изъ насъ настолько остороженъ и внимателенъ ко всему, мимо чего онъ идетъ, чтобы не пройти разсѣянно и нерадиво мимо красоты, которою бы онъ прозрѣлъ, мимо наставника и путеводителя, который сказалъ бы единственно нужное ему слово, мимо души, которая его ищетъ и которой самъ онъ будетъ искать, чтобы жить, мимо чуда и знаменія, мимо Духа, мимо Лика?

Доступенъ и гостепріименъ долженъ быть духъ человѣка, готовъ къ благоговѣнію и благодарности, весь—улегченный слухъ и «чистое», «простое» око (ἁπλοῦς ὀφθαλμός).

§

Если несовершенства людей зависятъ большею частью отъ ихъ тѣсноты и односторонности, то, съ

другой стороны, неполнота ихъ счастія имѣетъ своимъ источникомъ непрерывный компромиссъ, составляющій содержаніе ихъ жизни. Противорѣчіе только видимое: ибо компромиссъ не исключаетъ односторонности, а предполагаетъ ее, такъ какъ посредствуетъ между односторонностями.

§

Когда жизни утекло много, открываются глаза человѣка на непрестанное умираніе вокругъ него и въ немъ самомъ того, что было такъ близко и присно ему, что казалось частью его самого. По мѣрѣ того какъ близится его вечеръ, жизнь его становится непрерывными проводами въ могилу. Еще молодое отчаяніе смѣняется горькою покорностью отрѣшенія; а между тѣмъ, съ первыми звѣздами вечера, уже назрѣваетъ утѣшеніе старости: ощущеніе времени смягчается и утрачиваетъ свою настойчивую и тревожную опредѣленность; предвидимое будущее подолгу встрѣчается взглядами съ пережитымъ прошлымъ; легче скользитъ по душѣ сонъ жизни, и разучившійся нетерпѣнію духъ замедляетъ и лелѣетъ безъ жадности текущій мигъ со всѣмъ, что щадитъ онъ. Но скоро, неожиданно скоро, уже не находитъ человѣкъ вокругъ себя ничего, кромѣ своихъ мертвецовъ, многоликихъ и блѣдныхъ тѣней многоликой и мертвой души своей, и бродитъ съ ними межъ общихъ могилъ, между тѣмъ какъ ихъ длинная ѳеорія *) незамѣтно

*) Греческое слово „ѳеорія" (введенное, по примѣру французовъ, въ новый обиходъ Тургеневымъ, но продолжающее вызывать у насъ недоумѣніе читателей или, по крайней мѣрѣ, критиковъ) значитъ: „процессія".

ведетъ его самого, шагъ за шагомъ, къ послѣдней могилѣ.

Такъ освобождается человѣкъ отъ увлеченія, которое называлъ жизнью,—если не осозналъ ее какъ воплощеніе. Такъ время совлекаетъ съ него ветхія одежды,—если онъ не снимаетъ ихъ самъ, чтобы явить молодѣющее тѣло. Такъ все вокругъ него обращается въ смерть,—если Смерть, обличивъ предъ его духовнымъ взоромъ свой свѣтлый обликъ, не сказала ему: «Взгляни и припомни: я—жизнь».

§

Оглядываясь назадъ въ прошлое, мы встрѣчаемъ въ концѣ его мракъ и напрасно усиливаемся различить въ томъ мракѣ формы, подобныя воспоминаніямъ. Тогда мы испытываемъ то безсиліе истощенной мысли, которое называемъ забвеніемъ.

Небытіе непосредственно открывается нашему сознанію въ формѣ забвенія,—его отрицающей. Итакъ,—

Надъ смертью вѣчно торжествуетъ,
Въ комъ память вѣчная живетъ...

(*„Кормчія Звѣзды“*).

§

Человѣкъ живетъ для ушедшихъ и грядущихъ, для предковъ и потомковъ вмѣстѣ. Его личность ограничена этою двойною связью преемственности. Каждое мгновеніе измѣняетъ все ему предшествовавшее во времени. Отсюда обязанность *жить*,—обязанность единственная. Ибо «обязанность»—«связь». Ученіе о томъ, *какъ* жить,—ложная этика. Личность свободна въ предѣлахъ одного *Да* жизни. Всѣ *Нѣтъ* должны

быть утвержденіемъ одного *Да*. Этика—ученіе о истинномъ *Да*.

§

Вѣра, Надежда, Любовь—три дочери Мудрости, говорящей: «Познай самого себя». Есть въ человѣкѣ *Я* высшее, его святое святыхъ, цѣль его постиженія и предѣлъ приближенія, божественное средоточіе микрокосма. И есть *я*, опредѣляемое границами эмпирической личности. Для перваго *Я*, второе—смерть, ибо воплощеніе—смерть для Бога; для второго, приближеніе къ первому—тоска Психеи по огненной смерти. И есть, наконецъ, *Все-Я*, объемлющее вселенную. Вѣрою стремиться къ огненной смерти въ первомъ *Я*, съ надеждою зачинать во второмъ, любовью излучаться въ третье—значитъ исполнить слово Мудрости; она же учитъ закону Жизни. Поистинѣ, три ипостаси Жизни: Смерть, Начало, Любовь.

«Люби, зачинай, умирай» — тріединая заповѣдь Жизни, нарушеніе которой отмщается духовнымъ омертвѣніемъ. Ибо Любовь—Начало, и Начало—Смерть; и Любовь—Смерть, и Смерть—Начало. «Не уставай зачинать, не переставай умирать»—вотъ чего требуетъ отъ человѣка Любовь, которая и въ микрокосмѣ, какъ въ Дантовомъ небѣ, «движетъ солнце и другія звѣзды».

§

Видъ звѣзднаго неба пробуждаетъ въ насъ чувствованія, несравнимыя ни съ какими другими впечатлѣніями внѣшняго міра на душу. Мгновенно и всецѣло овладѣваетъ это зрѣлище человѣкомъ и изъ предмета отчужденнаго созерцанія неожиданно ста-

новится его непосредственнымъ внутреннимъ опытомъ, событіемъ, совершающимся въ немъ самомъ. Какъ легкій сонъ, чудесно объемлетъ оно освобожденную душу, испуганную этимъ своимъ внезапнымъ раскрѣпощеніемъ отъ оказавшихся призрачными скрѣпъ ея земного, только земного сознанія,—испуганную и уже обрадованную этою встрѣчей съ глазу на глазъ съ новою, неизмѣримо раздвинувшеюся дѣйствительностью, столь непохожею на земную дѣйствительность, но не менѣе существенною, чѣмъ все земное. Словно ласковый вихрь вдругъ сорвалъ всѣ якоря души и увлекъ ее въ открытое море невѣроятной и все же очевидной яви, гдѣ, какъ въ сонной грезѣ, совмѣстно испытываются несовмѣстимыя разумомъ противорѣчія ощущеній,—гдѣ сочетаются въ одномъ переживаніи—покой и движеніе, полетъ, или паденіе, и остановка, текущее и пребывающее, пустынность и присутствіе, разсѣяніе и соединеніе, одиночество и соотношеніе съ отдаленнѣйшимъ, умаленіе и распространеніе, ограниченность и раздвинутость въ безпредѣльное, разобщенность и связь.

Никогда живѣе не ощущаетъ человѣкъ всего вмѣстѣ, какъ множественнаго единства и какъ разъединеннаго множества; никогда не сознаетъ себя ярче и вмѣстѣ глуше, сиротливѣе передъ лицомъ того заповѣднаго ему и чужого, что не онъ, и вмѣстѣ родственнѣе и слитнѣе съ этимъ, отъ него отчужденнымъ. Никогда макрокосмъ и микрокосмъ не утверждаются въ болѣе наглядномъ противоположеніи и въ то же время въ болѣе ощутительномъ согласіи и какъ бы созвучіи. Эта побѣда начала связующаго надъ началомъ раскола и обособленія, какъ нѣкое легкое иго, склоняетъ

душу предъ безусловнымъ, чье лицезримое бытіе умиряетъ въ ней всякій мятежъ и всякій споръ,—предъ необходимымъ, чей голосъ она слышитъ въ себѣ самой созвучнымъ съ общимъ хоромъ чрезъ всякій свой мятежъ и всякій споръ. Внушеніе звѣзднаго неба есть внушеніе прирожденной и изначальной связанности нашей со всѣмъ, какъ безусловнаго закона нашего бытія, и не нужно быть Кантомъ или съ Кантомъ, чтобы непосредственно воспринять это внушеніе.

Тогда человѣкъ спрашиваетъ себя и міръ: почему? Если бы былъ демонъ, который на своихъ крыльяхъ взялъ бы его на звѣзды и явилъ бы ему тайны всѣхъ міровъ и всѣхъ пространствъ, онъ все же не удовлетворилъ бы жажды его постичь это основное и единственно ему нужное «почему»,—отвѣтъ на которое можетъ быть найденъ имъ только въ собственномъ сердцѣ. Почему могъ зачаровать его небесный сводъ и увѣрить его раньше доказательствъ разума въ безусловной и повелительной реальности его связи со всѣмъ?

Но связь уже дана и пережита во внутреннемъ опытѣ, и единственный путь философствованія для человѣка, чтобы провѣрить ее разумомъ, есть, довѣрившись этому опыту, искать истолкованія всего изъ себя. Во имя этой связи онъ, созерцая безграничный міръ, говоритъ ему: «ты—я», съ тѣмъ же правомъ, съ какимъ Духъ Макрокосма, озирая себя безчисленными своими очами, говорятъ человѣческой монадѣ: «ты—я». Зенитъ глядитъ въ Надиръ, Надиръ въ Зенитъ: два ока, наведенныя одно на другое, два живыхъ зеркала, отражающія каждое душу другого.—

«Почему ты не во мнѣ?»—«Почему ты не во мнѣ?»—«Но ты во мнѣ».—«Ты во мнѣ»...

Человѣкъ долженъ истолковать изъ себя: зачѣмъ онъ облекся въ эти перепутавшіяся огненными космами міровыхъ орбитъ пространство и время? И отвѣтъ уже данъ въ самомъ вопросѣ: чтобы противоположить себя въ пространствѣ и времени иному, что человѣкъ назоветъ «не-я»,—чтобы пространствомъ и временемъ уединиться, какъ любое изъ уединенныхъ темными безднами свѣтилъ въ этихъ воображаемыхъ созвѣздіяхъ.

Но глубже пространства и времени человѣкъ сознаетъ общее ихъ начало и основу: непрерывность. Она—уже связь. Не для осуществленія ли связи облекся онъ въ пространство и время? не для излученія ли своихъ силъ въ нихъ поставилъ ихъ между *я* и *не-я*? Или же захотѣлъ разорвать связь пространствомъ и временемъ,—а они измѣнили, ибо возникли изъ той же связи,—и не смогъ, какъ и теперь, побѣжденный, не можетъ противостать ей?

Звѣздами говоритъ Самъ въ человѣкѣ къ своему *я*; и, если звѣзды все же какъ бы таятъ нѣкую тайну, это—воплощенное *я* въ человѣкѣ не слышитъ, все еще не слышитъ, что говоритъ ему Самъ.

VII.

О ЛЮБВИ ДЕРЗАЮЩЕЙ.

§

Есть полузабытая въ христіанскомъ мірѣ добродѣтель: добродѣтель внутренняго дерзанія, Θυμοсъ (Θυ-

μὸς) древнихъ,—доблесть искателей и ночныхъ путниковъ духа.

День исторіи смѣняется ночью; и кажется, что ночи ея длиннѣе дней. Такъ, средневѣковье было долгою ночью,—не въ томъ смыслѣ, въ какомъ утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими въ ней только мракъ варварства,—но въ иномъ смыслѣ, открытомъ тому, кто знаетъ, какъ зналъ Тютчевъ, ночную душу. Но уже въ XIV вѣкѣ кончается четвертая стража ночи, и въ XV-мъ солнце стоитъ высоко. Притинъ солнечный перейденъ къ XVII столѣтію, а въ XIX-мъ вѣетъ вѣщею прохладою сумерекъ. Первыя звѣзды зажглись надъ нами. Яснѣе слышатся первыя откровенія вновь объемлющей свой міръ души ночной.

Когда открывается день, мужественное дерзаніе устремляется на внѣшній міръ. Когда близкій свѣтъ дѣлаетъ незримыми далекіе свѣты, отчетливость расширившихся кругозоровъ воплощеннаго міра манитъ дерзновеніе въ доступныя дали. Мореплаватели покидаютъ пристани—высматривать за горизонтами очертанія иныхъ береговъ, и обрѣтаютъ новые материки. Человѣкъ радуется своему простору, обогащенію, просвѣщенію. Адамъ даетъ имена обставшему его міру и запечатлѣваетъ кристаллическія формы осуществленія. Ворожей-человѣкъ чертитъ вокругъ себя новый магическій кругъ, готовясь къ вызывательнымъ чарамъ близкой ночи.

Наступаетъ ночь, когда мы «въ борьбѣ съ природой цѣлой покинуты на насъ самихъ», и опять необходимою становится добродѣтель дерзанія внутренняго. Человѣчество зажигаетъ факелы своей солнечности, ибо нѣтъ на небѣ солнца, лучи котораго такъ

жадно впивала днемъ планетная душа человѣка, и «судилище огней живыхъ на звѣздно-чуткомъ небосклонѣ» такъ безучастно далеко, такъ нелицепріятно-внимательно озираетъ съ высоты блужданія наши въ лабиринтѣ ночи.

§

Добродѣтель внутренняго дерзанія въ насъ есть добродѣтель солнечности, мужественная Андрэя (ἀνδρεία), какъ и по Платону мужественность — солнечность. И есть въ насъ земная планетарность наша, и добродѣтель планетарности: воспріимчивость къ свѣту, открытость Земли Небу, покорность наитію божественному, наша женская, наша религіозная въ собственномъ смыслѣ этого слова душа, поскольку религіозное чувство есть Шлейермахерово «сознаніе зависимости нашей», просвѣтленное смиреніе тварности («Creatürlichkeit» германскихъ мистиковъ), радостный отвѣтъ Духу: «се, раба Господня», вѣрное ожиданіе Жениха во полунощи.

Напротивъ, солнечность наша — начало самоутверждающееся и богоборствующее, какъ Израиль *въ ночи* противоборствовавшій Незримому,—начало религіозное лишь поскольку боготворческое,—дерзающее и предпринимающее на свой страхъ и опасность во имя жизни, которая есть «свѣтъ человѣковъ» (τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων), во имя внутренняго и своеначальнаго самоопредѣленія этой жизни во мнѣ, какъ Логоса, этой свободы во мнѣ, какъ творческихъ лучей Логоса, коихъ тьма не объемлетъ.

Эта добродѣтель внутренняго дерзанія, чтобы утвердиться, какъ истинная добродѣтель теургическая, должна

выйти изъ періода несвязанныхъ внутренне опытовъ и поисковъ и стать очагомъ единаго внутренняго опыта, пламенною колесницей духовной свободы. Огненный конь, чье имя—Θυμосъ, влечетъ ее. Возницею стоитъ на ней горящій Эросъ.

Кто не любитъ, мертвъ. Жизнь, это—любовь. «И жизнь—свѣтъ человѣковъ»... Эросъ ведетъ за руку по своимъ садамъ Психею, планетную душу человѣка: такимъ видѣли Слово (Логосъ) художники катакомбъ.

§

Этика какъ бы не существуетъ болѣе въ современномъ сознаніи обособленною отъ эстетики съ одной стороны, отъ религіи съ другой. Ритмъ нашего долженствованія опредѣляется ритмомъ красоты въ нашей душѣ; его содержаніе—нашимъ религіозномъ ростомъ и творчествомъ.

Распаденіе этики на эстетику и религію было бы окончательнымъ, если бы цѣльный составъ ея не возстановлялся присутствіемъ начала, равно общаго эстетикѣ и религіи, равно коренного и исходнаго для обѣихъ: это начало—Эросъ. Итакъ, въ строѣ новой души этика является эротикой, и правѣе могла бы именоваться эротикой.

Алчущая любовь, страстна́я и стра́стная, — вотъ первооснова нашей религіозности,—изъ нашего непримиримаго *Нѣтъ* прозябшее, нашимъ конечнымъ волеѣніемъ рожденное *Да* непріемлемому любовью, любви непріемлющему міру;—вотъ солнечность нашего преображающаго устремленія, мужескій принципъ соборности, разоблачающейся въ духѣ, какъ таинство любви, какъ священное тайнодѣйствіе пола.

Есть два пути мистики, равно анархическіе въ своихъ послѣднихъ выводахъ примѣнительно ко всему, что не реальность мистическая: путь теократіи, и путь теоморфозы. Теократическая формула планетарна и женственна; она страдательно пріемлетъ и священственно запечатлѣваетъ нисхожденіе божественное. То, что мы назвали теоморфозой, знаменуетъ внутреннее высвѣтленіе человѣчества изъ своего божественнаго и единосущнаго Логосу *я*, мистическую энергію, направленную къ выявленію того міра, въ которомъ Богъ будетъ «всяческая во всѣхъ». Это—путь пророчественно упреждающаго почина, солнечный и мужественный путь любви дерзающей.

Оба пути нужны, и одинъ безъ другого не довлѣетъ человѣчеству, въ которомъ равно напечатлѣлись Небо и Земля, Отецъ и Мать, мужественность и женственность. Разнствуютъ же оба, пока не совершилась полнота временъ.

И человѣкъ, въ богоборствѣ, отпавшій отъ Единаго, двойникъ солнечный, какъ сѣмя погребенный въ темной землѣ, знаетъ и, не измѣняя себѣ, признаетъ:

Я, забывшій, я, забвенный,
Встану нѣкогда изъ гроба,
Встрѣчу свѣтъ Твой въ бѣломъ льнѣ.
Ликъ явленный, сокровенный
Мы сольемъ, воскреснувъ, оба:
Я—въ Тебѣ, и Ты—во мнѣ.

(„Cor Ardens“).

И правъ человѣкъ, двойникъ солнечный, обѣщая Матери-Землѣ: «Солнца сѣмя, прозябнувъ въ насъ, освѣтитъ твой ликъ, о Мать!»..

Изъ утвержденія солнечности нашей вытекаетъ

трагедія солнечности: ея закрытость утѣшнымъ лучамъ внѣ ея свѣтящаго солнца *). «Мракъ печальный утѣшенъ озареньемъ; и страждетъ свѣтъ, своимъ свѣтясь горѣньемъ». И каждое солнце распято на вращающемся огненномъ колесѣ Иксіона...

Но если свѣтъ, что свѣтитъ, въ себѣ распятъ,—
Пусть Духъ распнетъ насъ, кѣмъ твой свѣтъ зачатъ.

(*„Прозрачность“*).

§

Много стремящихся къ познанію, и мало волящихъ. И сколько изъ тѣхъ, кто волятъ, хотятъ раньше знать, чѣмъ волить послѣднею метафизическою волею своей, и, чтобы самоутвердиться въ своей свободѣ, ищутъ утвердить самое свободу на основѣ необходимости!

Попытка Канта вызволить «практическій разумъ» изъ оковъ теоретическаго познанія оставалась донынѣ мало плодотворной. Огромное большинство умовъ не послѣдовало за нимъ съ самаго начала пути, страстно возжелавъ дневнымъ своимъ сознаніемъ избѣгнуть рокового разсѣченія дорогъ и спасти ясное дневное знаніе, чтобы строить на его завоеваніяхъ. Быть можетъ, случилось такъ потому, что самъ Кантъ основываетъ практическій разумъ все-же на чистомъ разумѣ и не беретъ исключительнымъ источникомъ практической философіи аксіому непосредственнаго сознанія: sum,

---

*) „Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre!—Ach, dass ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!—Aber ich lebe in meinem eigenen Lichte,—ich kenne das Glück des Nehmenden nicht“. (Nietzsche, Also sprach Zarathustra. Nachtlied).

ergo volo. Болѣе того, онъ предостерегаетъ противъ построеній на почвѣ самоопредѣляющейся воли, поскольку она заграждается отъ того познанія, которое мы назвали дневнымъ. Кантъ повторяетъ дѣло Сократа, противоположившаго нравственную философію познанію вещей, и исполняетъ это дѣло нецѣльно, какъ и Сократъ, убѣжденный, что добродѣтель все-же проистекаетъ изъ знанія и что добро—мудрость.

Автономія «практическаго разума», въ смыслѣ самоопредѣляющейся послѣдней воли человѣка, есть исходная точка всякаго мистическаго энергетизма, онъ же—эротизмъ въ томъ сокровенномъ значеніи, въ какомъ Сократъ называетъ философа «эротикомъ». Этимъ ничего не утверждается о волѣ теоретически, и лишь въ области практическаго разума провозглашается ея первенство. Спроси, чего хочетъ твое послѣднее *я*,—и люби, какъ любитъ планета свое творящее солнце,—какъ любитъ истекающее своею жертвенною кровью, щедрое солнце,—«Солнце, милостный губитель, расточитель, воскреситель, изъ себя воскресшій лучъ»...

§

Воля заключаетъ въ себѣ прозрѣніе въ *я* микрокосма. Діонисъ, динамическое начало его, разоблачается какъ Эросъ соборности. Чрезъ любовь человѣкъ восходитъ къ *Я* макрокосма—Богу. «Я—путь. Никто не приходитъ къ Отцу, какъ только черезъ Меня».

Волевое сознаніе реально. Реализмъ углубленія въ тайну микрокосма становится реализмомъ мистическаго знанія. Мистическое познаваніе—дѣйствіе любви. Таково знаніе ночное въ противоположность дневному,

эмпирическому и раціональному, знанію, оно же— только феноменологія. Внутренняя солнечность, окруженная свѣтомъ дневного знанія, порождаетъ идеализмъ; и только въ ночи, воспламенивъ свой солнечный факелъ, мы узнаемъ въ огняхъ небесъ братскіе свѣточи,—только въ ночи звѣзды—реальность.

Когда наступаетъ ночь и душа міра дѣлается явною въ своей женственности, солнечное и мужественное дерзаніе человѣка одно дѣлается очагомъ внутренняго познанія, одно утверждается въ творческой и жертвенной любви:

Отъ себя я возгораюсь,
Изъ себя я простираюсь,
Отдаюсь во всѣ концы;
И собою твердь и землю,
Пышно распятый, объемлю:
Раздѣли мои вѣнцы,—
Острія и лалы терна,
Какъ вѣнчаемый покорно,
Помазуемый въ цари!
Уподобься мнѣ въ распятьѣ,
Распростри свое объятье—
И гори, гори, гори!

(*„Cor Ardens“*).

Таково внутреннее горѣніе и напряженіе нашей солнечной души въ лонѣ души ночной,—ея Эросъ, по выраженію Платона, и ея, по слову стоиковъ, Тоносъ (τόνος): любовь дерзающая.

О ДОСТОИНСТВѢ ЖЕНЩИНЫ.

I.

Двойственною по природѣ своей представляется намъ проблема, уже намѣчаемая (но еще такъ нецѣльно и неувѣренно!) современнымъ женскимъ движеніемъ. Дѣло идетъ, съ одной стороны, о реализаціи самоопредѣленія женщины, какъ равноправнаго члена въ обществѣ и государствѣ; съ другой—о возстановленіи въ должной полнотѣ женскаго достоинства, о правомъ осуществленіи космическаго назначенія женщины, какъ таковой, въ жизни человѣчества. «Женскій вопросъ», въ его истинномъ смыслѣ, ставитъ насъ лицомъ къ лицу не только съ запросами общественной справедливости, но и съ исканіями міровой, вселенской правды.

Первая часть проблемы—вопросъ права—составляетъ предметъ спеціальнаго разсмотрѣнія экономистовъ и политиковъ, предметъ изученія прикладного по своимъ цѣлямъ и исканій преимущественно порядка практическаго. Эти изслѣдованія и попытки отправляются, естественно, отъ аксіомы о теоретическомъ равноправіи мужчины и женщины, какъ двухъ равноцѣнныхъ представителей одной species—«человѣкъ»; и всѣ разногласія и затрудненія, встрѣчаемыя

въ этой области, сводятся къ тактическимъ соображеніямъ общественнаго строительства, къ заботѣ о томъ, какъ привести дѣйственное утвержденіе данной аксіомы въ согласіе и гармонію со всѣми другими задачами соціальнаго и политическаго переустройства, со всею сложною наличностью органическихъ тяготѣній и самоутверждающихся живыхъ силъ въ мучительномъ процессѣ того медленнаго переворота, въ которомъ наша надежда хочетъ видѣть рожденіе грядущаго царства правды и свѣта.

Другая часть проблемы занимаетъ второстепенное мѣсто въ нашемъ сознаніи, всецѣло занятомъ громадностью первой, и часто даже не представляется намъ ясно во всей глубинѣ своей или же заводитъ насъ на ложные пути. Есть люди, которые во имя специфическаго утвержденія женщины въ женщинѣ являются слѣпцами по отношенію къ первой правдѣ, къ правдѣ о равенствѣ, къ правдѣ о человѣкѣ въ женщинѣ. Среди мыслителей, поглощенныхъ впечатлѣніемъ женскаго въ женщинѣ, находятся и такіе, которые усматриваютъ въ специфически-женскомъ какъ бы умаленіе полноты человѣческаго существа и достоинства женщины, изъ чего выводятъ, что она неполноправна по природѣ.

Съ другой стороны, первая часть проблемы обращается для многихъ въ начало отвлеченное: ея истина принимается односторонне, какъ вся истина о женщинѣ. Послѣдній выводъ этого заблужденія есть стремленіе къ уравненію половъ до полной ихъ нивеллировки не только правовой и бытовой, но и внутренней, метафизической. Такъ мыслящіе не видятъ, что женщина—носительница женскаго начала высшей

жизни; не постигаютъ, что расцвѣтъ женщины, во всей полнотѣ нравственной и религіозной идеи ея пола, есть утвержденіе нѣкоторой основной цѣнности въ правомъ самосознаніи человѣческаго духа.

II.

Двуединою представляется проблема о женщинѣ философскому анализу, и двойственность эта составляетъ ея особенную трудность,—быть можетъ, ея трагизмъ.

Въ органическія эпохи, въ эпохи примитивныхъ культуръ и нерасчлененнаго единства народной жизни, матеріальной и нравственной, понятіе женщины,—какъ и всѣ основныя понятія, данныя въ единомъ по существу коллективномъ сознаніи,—носитъ характеръ синтетической цѣльности. Женщина—человѣкъ, поскольку женщина; ея полъ, какъ и все, предполагаемое и обусловленное поломъ, опредѣляетъ ея мѣсто въ человѣческомъ обществѣ.

Въ эпохи критическія, какова современность, въ эпохи послѣдней культурной дифференціаціи, женщина вмѣстѣ человѣкъ безотносительно къ полу и носительница задачъ и идеи своего пола. Ея человѣческое достоинство можетъ иначе опредѣлять ея мѣсто въ данномъ обществѣ, нежели ея полъ.

Женское движеніе есть попытка выйти изъ внутренне-противорѣчиваго и внѣшне-ложнаго положенія, въ какое женщина находитъ себя поставленною отъ совмѣщенія въ существѣ своемъ противоположности своего внѣполового, общечеловѣческаго и односторонне-полового, частно-женскаго состава.

Но можетъ ли общее противорѣчить частному? Логически—нѣтъ; исторически, т. е. алогически,—да. Ибо исторія духа донынѣ осуществляла Логосъ не только большимъ разумомъ—онъ же есть зрѣніе истины,—но и малымъ разумомъ, посредствомъ заблужденій, въ которыя обращаются всѣ антитезы, поскольку утверждаются въ своей обособленности, какъ отвлеченныя начала, и доколѣ не снимаются новымъ синтезомъ. Общечеловѣческое въ женщинѣ можетъ оказаться въ противорѣчіи съ частно-женскимъ потому, что оно отвлечено отъ мужчины: полнота человѣческихъ силъ и способностей раскрыта была въ исторіи преимущественно мужчиною, и все, раскрывшееся въ мужчинѣ и имъ утвержденное внѣ сферы непосредственныхъ вліяній пола,—мы условились считать нормативно-человѣческимъ. Какъ же могло случиться, что именно мужчина, какимъ мы знаемъ его на протяженіи всей памятной намъ исторіи, былъ человѣкъ по преимуществу?

Кажется, что есть этому физіологическое основаніе. Подобно тому, какъ животныя суть половыя существа только періодически,—мужчина утверждаетъ свой полъ не постоянно, но лишь временно и, помимо мгновеній того изступленія, которое овладѣваетъ имъ, чтобы, удовлетворенное или побѣжденное, опять его покинуть, сдѣлавъ его на время какъ бы безполымъ,—во всей остальной жизни свободно осуществляетъ свое обще- и разносторонне-человѣческое начало. Напротивъ, норма утвержденія пола въ женщинѣ отличается признаками постоянства и непрерывности, характеромъ какъ бы статическимъ. Женщина—или неполное, несовершенное существо при относительной

свободѣ отъ пола (и тогда эта свобода—ея ущербъ), или вѣчная, пребывающая женственность, полъ en permanence.

III.

Должно ли заключить изъ вышеизложеннаго, что общечеловѣческое, внѣполовое содержаніе женщины бѣднѣе, чѣмъ то же содержаніе мужчины, потому что значительная часть ея существа постоянно погружена въ стихію пола? Или же, напротивъ, богаче, если при равенствѣ внѣполового содержанія постоянно пробужденное половое чувствованіе составляетъ ея избытокъ, сравнительно съ сознаніемъ мужчины? Да, намъ кажется, что женщина богаче, такъ какъ, вмѣщая въ себѣ все мужское внѣполовое сознаніе, она совмѣщаетъ его съ непрерывностью половой жизни. Другими словами, она владѣетъ областью чисто-сознательнаго въ той же мѣрѣ, какъ мужчина,—и, кромѣ того, въ несравненно большей, чѣмъ онъ, мѣрѣ и не только въ мгновенія подъема половыхъ энергій, а непрерывно живетъ другою своей стороной въ подсознательной сферѣ пола. Въ этомъ смыслѣ женщина богаче мужчины; и если ей труднѣе, чѣмъ ему, справиться съ бо̀льшимъ своимъ богатствомъ, то нельзя, однако, забывать и того, что мгновенный и потрясающій характеръ мужской половой жизни, съ ея быстро-наступающими и быстро-преходящими, бурными и насильственными одержаніями, иначе, но не менѣе существенно затрудняетъ для мужчины раскрытіе его внѣполового содержанія.

Не важно, что говоритъ статистика исторіи о жен-

ской геніальности; важно одно,—что женщина достигаетъ тѣхъ же вершинъ интеллектуальнаго развитія, какъ и мужчина, и что ни эмпирически, ни апріорно нельзя установить границы ея духовныхъ потенцій, за которою простиралась бы заповѣдная для нея, но открытая для мужчины область. Всякое сравненіе половъ въ этомъ отношеніи было бы научнымъ только при одинаковыхъ условіяхъ опыта для обоихъ; условія же выявленія скрытыхъ энергій духа были, несомнѣнно, въ эмпирической дѣйствительности всѣхъ эпохъ далеко неравны для обѣихъ сравниваемыхъ величинъ.

Именно вслѣдствіе бо́льшаго богатства своихъ психическихъ силъ, женщина казалась древности и представляется мужской впечатлительности донынѣ существомъ таинственнымъ и неизслѣдимымъ до его послѣднихъ глубинъ. Существуетъ какъ бы согласіе всѣхъ мужчинъ—consensus omnium virorum—въ этомъ воспріятіи женщины, какъ безсознательной хранительницы какой-то сверхличной, природной тайны. Душу Земли-Матери, темной и вѣщей, привыкли мы чуять въ этой тайнѣ. И существуетъ между женщинами какъ бы нѣмое соглашеніе и, при всей враждѣ и раздѣленіи, сверхъ-индивидуальное взаимопониманіе въ области той же стихійной тайны. Женщина кажется воплощеніемъ въ смертной человѣческой личности безличнаго атома единой, безсмертной, многоименной Изиды. Личность мужчины опредѣленнѣе ограничена, какъ отовсюду замкнутое озеро; личность женщины ограничена предѣлами ея индивидуальнаго сознанія, какъ бухта, скрывающая среди обступившихъ ее береговыхъ высотъ невидимый выходъ въ открытое море.

Сохраняя постоянный доступъ черезъ тайну своего пола въ сферу жизни подсознательной, женщина едва ли не всѣми признается преимущественно одаренною тѣми способностями, которыя коренятся въ подсознательномъ и оскудѣваютъ по мѣрѣ роста индивидуальнаго самосознанія,—силами инстинкта и ясновидѣнія. Такъ до нашихъ дней полъ спасъ въ женщинѣ, хотя и въ ослабленной сравнительно съ далекою стариной степени, нѣкоторыя особенныя психическія энергіи—бо̀льшую и иную, чѣмъ какую находимъ въ мужчинѣ, напряженность всемірнаго чувствованія, бо̀льшую и иную вѣрность землѣ и чуткость къ ея правдѣ, своеобразную цѣльность характера, проистекающую изъ какой-то стихійной нормативности подсознательнаго бытія, болѣе смѣлую, менѣе обусловленную нормами сознанія, чѣмъ у мужчины, любовь къ свободѣ.

IV.

Неудивительно, что, чѣмъ въ отдаленнѣйшую восходимъ мы древность, тѣмъ величавѣе рисуется намъ образъ вѣщуньи коренныхъ, изначальныхъ тайнъ бытія, владычицы надъ прозябающей изъ ихъ темнаго лона жизнью, придверницы рожденій и похоронъ, родительницы, воспріемницы, кормилицы младенца, плакальщицы и умастительницы умершаго, вѣщей служительницы и наперсницы двухъ богинь — темной Земли и свѣтлой Луны, чуткой къ ихъ голосу въ себѣ самой, жрицы и колдуньи, знахарки и ядосмѣсительницы, первоучительницы заговора и пророчества, стиха и восторга.

Эволюція женщины представляетъ собою дугу, по-

нижающуюся отъ доисторическаго апогея ея власти, какимъ былъ матріархатъ, до стадіи ея полнаго закрѣпощенія мужчинѣ, какое мы видимъ, напримѣръ, въ мусульманствѣ, и снова поднимающуюся незначительно до современности. Эпоха наибольшей чуткости къ подсознательному и вѣрности темной, отрицающей индивидуацію Землѣ была эпохой владычества матерей, повидимому, завершившей изначальную борьбу половъ порабощеніемъ пола мужескаго. Есть многочисленные слѣды мужеской реакціи, предводимой жрецами, подобными Орфею, которая привела господство мужчинъ и установленіе патріархальнаго быта. Воинственныя амазонки были истреблены героями; юноши, какъ Орестъ, встали поборниками и мстителями отцовъ; пророчицы должны были вступить въ союзъ со жрецами, истолкователями ихъ велѣній и чрезъ то уже повелителями. Еще, какъ пережитокъ матріархата, существовала тамъ и здѣсь поліандрія; но патріархатъ съ его моногаміей, свидѣтельствующей о почтеніи къ женщинѣ, развѣнчанной царицѣ, запечатлѣлъ окончательную побѣду жрецовъ, учредителей строя и ритма въ хаосѣ доисторическихъ общественныхъ отношеній.

Такъ мужественный Аполлонъ, укротитель стихійныхъ діонисійскихъ оргій, овладѣвая жизнью, какъ начало сознательное, и набрасывая свѣтлый покровъ пощады на бури хаоса, на чреватую упоеніемъ жизни и упоеннымъ ужасомъ смерти ночную мглу подсознательнаго, уже невыносимую для взора болѣе позднихъ поколѣній,—наложилъ цѣпи царственнаго плѣна на женщину, мэнаду мужеубійственныхъ радѣній, въ ту эпоху, когда былая власть была уже утрачена и сы-

новья подняли голову и подняли мечъ на матерей, какъ Пентей на Агаву и Орестъ на Клитемнестру.

Въ переживаемую нами эпоху мы застаемъ женщину въ начальныхъ стадіяхъ новаго возвышенія, которое, обезпечивъ за нею общественное равноправіе и всѣ внѣшнія возможности свободнаго соревнованія съ мужчиной въ матеріальной и духовной жизни, можетъ или какъ бы смѣшать ее съ другимъ поломъ, вырабатывая въ человѣчествѣ нѣкоторый средній типъ, характеризуемый поломъ лишь случайно и функціонально,—или же открыть ей, въ самомъ равноправіи, пути ея чисто-женскаго самоутвержденія, окончательно раскрывая въ человѣчествѣ идею половъ, поскольку они различествуютъ въ представляемыхъ обоими энергіяхъ своеобразнаго міровоспріятія и творчества. Вопросъ о судьбахъ женскаго полового энергетизма въ сферѣ сверхбіологической есть вопросъ о сохраненіи древнѣйшихъ и священнѣйшихъ потенцій человѣческаго духа и о возможностяхъ ихъ завершительнаго проявленія,—вопросъ о томъ, изсякнутъ или нѣтъ ключи вдохновенія и откровенія въ мистической жизни человѣчества, бьющіе изъ самыхъ глубинъ естества,—вопросъ о томъ, будетъ ли грядущее человѣчество интеллектуальнымъ по преимуществу и потому оторваннымъ духовно отъ Матери-Земли или пребудетъ вѣрнымъ Землѣ органическимъ всечувствованіемъ ея живой плоти, ея глубинныхъ тайныхъ завѣтовъ.

V.

Мы наблюдаемъ въ настоящее время женщину въ періодѣ индивидуальнаго симбіоза съ мужчиною. Семья,

основа нашей общественной жизни, предполагаетъ постоянное и безсрочное сожительство двухъ людей разнаго пола: это—космическая попытка соединить оба природныхъ и духовныхъ начала человѣчества въ двуполой слитности удвоеннаго индивидуума. Первоначальный мужеженскій человѣкъ—«круглый человѣкъ» Аристофана, одного изъ собесѣдниковъ Платонова «Пира»,—захотѣлъ возстановить себя путемъ этого симбіоза (причемъ оказался не всегда разборчивымъ въ избраніи суррогата утраченной половины) и, конечно, разочаровался, наконецъ, въ своихъ надеждахъ. Современное сознаніе не хочетъ болѣе мириться съ этою біосоціологической формулой,—быть можетъ, еще неизбѣжной въ хозяйственной жизни преимущественно аграрныхъ массъ, пока не изжитъ весь современный экономическій строй, но уже несостоятельной передъ лицомъ новыхъ запросовъ личности, ея потребностей равно элементарныхъ и низшихъ, какъ и духовно-благороднѣйшихъ. «Дальше, дальше!»—читаемъ въ драмѣ Л. Зиновьевой-Аннибалъ «Кольца»,—«чтобы не было желѣзнаго кольца для двоихъ, чтобы не было мертваго зеркала для міра». Индивидуальный симбіозъ закрѣпляетъ дурную индивидуацію человѣчества; семья отъединяетъ и успокаиваетъ человѣка въ граняхъ эмпирической личности. Мертвѣетъ энергія мужественнаго почина; женская же энергія дѣлается, почти неизбѣжно, служебною, дополнительною, біологическою частью сознательнаго мужескаго начала.

Такою является семья, поскольку она представляетъ собою комплексъ отношеній біологическихъ, экономическихъ, гражданскихъ, нравственныхъ и духовныхъ,—въ эпоху, когда все дифференцировалось, когда, по

Вл. Соловьеву, любовь, какъ чувство нравственнаго порядка, страдаетъ отъ своей осознанной атиноміи съ императивомъ біологическимъ, когда запросы духа спорятъ съ требованіями порядка матеріальнаго. Христіанство, во всемъ столь безусловное въ своемъ божественномъ источникѣ, благословило семью,—но какъ благословило? Лучше тому, кто долженъ заботиться о завтрашнемъ днѣ не болѣе, чѣмъ птицы небесныя, не сѣющія и не жнущія,—пребыть дѣвственнымъ; женатый печется о женѣ. Но если человѣкъ вступилъ въ бракъ, два будутъ единою плотью, ихъ сочеталъ Богъ. Церковь уподобляетъ бракъ мученичеству: двое соединяются для сораспятія на крестѣ плоти, для низведенія свѣта съ сферу матеріи и ея зачатій отъ свѣта, для взаимнаго самовоспитанія въ духѣ, для общаго въ Богѣ подвига. Въ первыхъ общинахъ христіанъ мы встрѣчаемъ четы, осуществлявшія этотъ завѣтъ: таковы, напримѣръ, супруги Аквила и Прискилла «съ домашнею ихъ церковью». Имущественный коммунизмъ, преобладавшій въ этихъ общинахъ, снималъ съ непорочной христіанской семьи функцію ячейки хозяйственнаго быта. При этихъ условіяхъ единственно семья осуществляется адэкватно своей религіозно-нравственной идеѣ, подъ знаменемъ которой она, продуктъ матеріально-соціологическаго процесса, заняла въ христіанскомъ и христіански-высвѣтленномъ сознаніи уважаемое мѣсто въ ряду опредѣляющихъ правую жизнь бытовыхъ нормъ.

И нынѣ, кто не счелъ бы прекраснымъ такое соединеніе двухъ для совмѣстнаго подвига и служенія на цѣлую жизнь ихъ или (что непредвидѣнно могло бы наступить при мистическомъ восхожденіи обоихъ,

такъ соединенныхъ) до того жертвеннаго мгновенія, когда Духъ позоветъ обоихъ къ «алтарямъ горящимъ отреченья»:

На подвигъ вамъ божественнаго дара
Вся мощь дана.
Обрѣтшіе! Вселенскаго пожара
Вы сѣмена!
Даръ золотой въ Его бросайте море
Своихъ колецъ...

Или, какъ сказано въ уже названной драмѣ «Кольца»:—«Мы не можемъ быть двое, мы не должны смыкать кольца. Не надо жалѣть тѣсныхъ, милыхъ колечекъ. Кольца въ даръ Зажегшему».

VI.

Ни одна великая идея не торжествуетъ безъ подвиговъ отреченія, т. е. безъ изначальнаго признанія принципа аскетическаго руководящимъ методомъ въ перестроеніи жизни и переоцѣнкѣ извратившихся цѣнностей. Аскетизма, въ томъ или иномъ смыслѣ, требуетъ отъ насъ крутая и крайняя година, какъ въ другихъ сферахъ жизни, такъ и въ области пола. Въ моментъ разложенія въ личности нравственныхъ устоевъ и внутреннихъ нормъ, особенно отвратительнаго на мрачномъ фонѣ безнравственной общественности, какъ danse macabre на свѣжихъ могилахъ, необходимо что-то припомнить, несокрущимое никакими катаклизмами формальной этики, никакими парадоксами нашего сверхморализма, который, если онъ неподдѣльный, только облекаетъ въ ихъ форму основоположенія стараго «добра». Напримѣръ, пользо-

ваніе проституціей, которое, конечно, уничтожится только вмѣстѣ съ капиталистическимъ строемъ, должно было бы уже и теперь быть осознано нами, какъ медленный родъ смертной казни, и притомъ казни не тѣлесной только, но и душевной. Такъ и женщина, если она хочетъ возвыситься и восторжествовать, должна найти въ себѣ силы для своеобразнаго аскетизма.

Она должна практически утверждать и осуществлять въ любви только абсолютное. Она должна отучиться видѣть въ любимомъ свою собственность, какъ она отучается видѣть въ немъ своего собственника, хотя еще продолжаетъ приспособляться непрерывно и безотчетно ко вкусамъ и оцѣнкамъ мужчины, прежняго ея владѣльца. Она должна умѣть во-время уйти; всѣмъ своимъ священнымъ инстинктомъ должна она знать, когда позволительна и прекрасна страсть— и когда страсть уступаетъ мѣсто разврату, хотя бы то былъ и внѣшне легитимированный семейный Schmutz zu Zwei, по жгучему, какъ ударъ раскаленнаго клейма, выраженію Ницше,—и пусть соблюденіе этого принципа будетъ найдено отнюдь не способствующимъ прочному закрѣпленію любовныхъ или брачныхъ узъ и ихъ безсрочной длительности. Намъ должно научиться презирать семейное сожительство, основанное на привычкѣ. Должно смотрѣть на любовь и страсть какъ на исключительное событіе жизни, какъ на рѣдкое чудо, желанное, но желанное лишь при условіи его подлинности, какъ на подвигъ, быть можетъ недолгій и героическій, какъ на великое самоиспытаніе неподкупныхъ душъ. Не равноправіе въ свободѣ относительной, но только внутренній подвигъ благороднаго духа сдѣлаетъ женщину поистинѣ свободной.

VII.

Если бы возстановлены были достоинство любви и святыня полового общенія, люди не довольствовались бы сожительствомъ, на очагѣ котораго этотъ священный огонь тускнѣетъ или погасъ, но естественно раздѣлились бы въ своемъ нормальномъ и повседневномъ житіи на два стана: мужской и женскій. Каждый полъ въ человѣчествѣ долженъ раскрыть свой геній отдѣльно и самостоятельно: мужчина и женщина равно должны достичь своей своеобразной красоты и мощи, своей завершительной энтелехіи, не оцѣнивая свой полъ критеріями другого, не приспособляя свой полъ къ запросамъ и требованіямъ другого. Будущая свобода женщины гармонично воскреситъ первобытную независимость нѣкогда воинственной общины амазонокъ.

Я не призываю женщинъ къ феминизму въ смыслѣ обособленнаго движенія, однороднаго и конкуррирующаго съ другими движеніями, которыя право объединяютъ оба пола общеніемъ равноцѣнныхъ обоимъ устремленій и усилій. Не къ женскому сепаратизму въ общественной и политической жизни призываю я, но къ двуединой организаціи каждаго изъ совмѣстныхъ и общихъ мужчинамъ и женщинамъ дѣлъ.

Подобно тому, какъ въ древней церковной общинѣ мужчины становились по одну сторону храма, а женщины—по другую, не для того, конечно, чтобы устранить плотскіе соблазны сосѣдства, какъ этотъ обычай истолковало подозрительное къ плоти монашество,— но чтобы представить собою два созвучныхъ анти-

фонныхъ хора и какъ бы два крыла единой молитвы (такъ живо чувствовалась мистическая раздѣльность этихъ двухъ окрыленій),—подобно этому древнецерковному раздѣленію, прекраснымъ кажется мнѣ во всѣхъ сферахъ жизни и дѣятельности это братство мужчинъ и это содружество женщинъ. Человѣчество должно осуществить симбіозъ половъ коллективно, чтобы соборно воззвать грядущее совершеніе на землѣ единаго богочеловѣческаго Тѣла. Индивидуальный же симбіозъ долженъ слыть въ общественномъ мнѣніи не нормой половыхъ отношеній, а отличіемъ и исключеніемъ, оправдываемымъ и великою любовью, и добрыми дѣлами четы.

И на этихъ основахъ мечтается мнѣ организація грядущей всенародной свободы въ видѣ двуединаго народа мужчинъ и женщинъ. Въ этомъ параллелизмѣ всѣхъ общественныхъ зачинаній и учрежденій народныхъ можетъ найти женщина себя, можетъ сказать свое слово, ибо человѣчество ждетъ ея слова. Оно не можетъ не быть религіознымъ и пророчественнымъ. Ибо мужеское въ человѣчествѣ, какъ совокупная энергія, недостаточно для женщины на землѣ, и сынами Земли ея тоска по Жениху не утолится: отсюда ея мистическая тоска, ея влюбленное пророчествованіе. Но доколѣ не пришелъ въ полночь Женихъ, женщина, трагическая по своей глубочайшей природѣ и какъ бы воплощеніе самой Трагедіи, должна быть— о, если бы скупо и взыскательно, о, если бы всегда безусловно!—должна быть невѣстой и женой и матерью сыновъ Земли, право рожденныхъ строгою любовью подвижниковъ Свѣта; и, ключарница жизни и смерти, вѣчная невѣста, временная жена, всегдашняя

мать, она должна въ то же время высоко нести, какъ сестра, Прометеевъ огонь Человѣка. Въ ея подсознательномъ—темная бездна, въ ея сознательной рукѣ— пламенный свѣточъ: такою представляется она мнѣ въ грядущемъ, свободная женщина, подобная горящему кораблю на полуночномъ морѣ. Она хотѣла бы себѣ свѣта, себѣ самой солнца, свѣта своей мглѣ, солнца-мужа своей влюбленной тоскѣ, и призвана нести рукою сѣмя свѣта и солнца сама, ибо сама захотѣла утвердить въ себѣ сестру сыновъ Прометея.

ДРЕВНІЙ УЖАСЪ.

ПО ПОВОДУ КАРТИНЫ Л. БАКСТА «TERROR ANTIQUUS».

I.

«Terror Antiquus»...

О древней правдѣ говоритъ намъ художникъ и, жертвуя Музамъ, служитъ великой и мудрой богинѣ—Памяти. Но и сами Музы, какъ пушкинская рѣзвая дѣва-Риѳма, ихъ вскормленница,—«послушны Памяти строгой». Память-Мнемосина—одна изъ семи Матерей, зачавшихъ отъ Зевса; Память родила девять Музъ. И завели сладкогласныя сестры нескончаемый хороводъ, утверждая ритмами установленную гармонію соразмѣрнаго міра, услаждая боговъ священными былями и напоминая смертнымъ извѣчные образцы нетлѣнной красоты и высокія участи предковъ-героевъ Такъ пѣли Музы, что прекрасное—мило, а непрекрасное—немило, во всемъ покорствуя «Памяти строгой».

Мнемосина—Вѣчная Память: вотъ другое имя той преемственности общенія въ духѣ и силѣ между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленнаго и разсѣяннаго вѣка, чтимъ подъ именемъ духовной культуры, не зная сами религіозныхъ корней

этого почитанія. Культура—культъ отшедшихъ, и Вѣчная Память—душа ея жизни, соборной по преимуществу и основанной на преданіи.

Но есть, говоритъ Платонъ, и Память Предвѣчная (ἀνάμνησις): воспоминаніе души о довременномъ созерцаніи божественныхъ Идей. Она—источникъ всякаго личнаго творчества, геніальнаго прозрѣнія и пророчественнаго почина. Ибо творчество совершается въ Духѣ, Онъ же возвѣститель о бытіи завершенномъ, когда окончилось становленіе и произнесено: «Совершилось». Онъ окончательная возсоединительная полнота изначальнаго бытія. И пророческіе дары Духа—упрежденіе бытія послѣдняго—раскрываются памятью о бытіи первомъ.

Когда отсѣченъ ребенокъ отъ матери, какъ плодъ отъ дерева,—обособленный человѣкъ подобится новой тѣни, легкой гостьѣ Аида, только что испившей отъ летейскихъ струй, отъ водъ Забвенья. Какъ душа, по древнему тайному вѣрованію, должна, чтобы восходить къ свѣту, опять найти ключи Памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемосины,—такъ Памятью возсоединяемся мы съ Началомъ и Словомъ, которое «въ Началѣ было». И знаемъ, что, по совершеніи Человѣка, всего себя вспомнитъ Адамъ, во всѣхъ своихъ ликахъ, въ обратномъ потокѣ времени до вратъ Эдема, и первозданный вспомнитъ свой Эдемъ.

Такъ и художникъ тогда наиболѣе творецъ, когда пробуждаетъ въ насъ живое чувствованіе кровной связи нашей съ Матерями Сущаго и древнюю возстановляетъ память Міровой Души. Всякое истинное проникновеніе въ природу вещей—родимая повѣсть о

старинной тайнѣ: въ былое простираются корни, и о давнемъ безмолвствуютъ каменные пласты горныхъ породъ. И каждое истинное постиженіе причинъ—священный стихъ изъ лѣтописи Бытія.

Вѣчная Память—коренная сила и живая кровь всякаго общественнаго въ духѣ зиждительства. Когда мы, забывъ о матеряхъ-причинахъ, съ юношескою и слѣпою ревностью устремляемся къ преслѣдованію односторонне понятыхъ, отвлеченныхъ цѣлей и на безъименныхъ и сравненныхъ съ землею могилахъ прошлаго мечтаемъ строить заново во имя потомковъ,—мы неправо служимъ потомкамъ: и вотъ подростаетъ поколѣніе дѣтей и отрицаніемъ упраздняетъ дѣло отцовъ. Но тѣ, кто въ живомъ общеніи съ отшедшими почерпаютъ силу, которую передадутъ потомкамъ, и неугасимымъ поддерживаютъ древній огонь на родовомъ очагѣ поколѣній,—тѣ, кто живутъ для предковъ и потомковъ вмѣстѣ, для оправданія ушедшихъ чаемымъ свершеніемъ грядущихъ,—на прочномъ камнѣ возводятъ стѣны богочеловѣческаго храма: эти суть истинные освободители. И если они не охраняютъ только, но и разрушаютъ,—то разрушаютъ гроба, откуда хотятъ встать ожившіе; и если сокрушаютъ старыя скрижали,—рушатъ заклятья, что въ плѣну смертномъ держали заколдованную жизнь — и не было ей воскресенья. Ибо они исполнены разумѣніемъ любви — не къ однимъ видимымъ ближнимъ, но и къ близкимъ незримымъ. Только живое чувство безсмертія личности дѣлаетъ нашу общественность впервые общественностью въ смыслѣ вселенской связи всѣхъ живыхъ (у Бога же всѣ живы) и вольно принятой по-

руки всѣхъ за всѣхъ. Вѣчная Память—энергія соборная и въ таинственномъ смыслѣ священственная: тайно священствуетъ, кто ей служитъ и жертвуетъ,—какъ художникъ, жрецъ Мнемосины и Музъ. Ибо священство обращено лицомъ къ прошлому: ему опредѣлено хранить преданіе святынь.

Древность знала, что мудрости научаетъ Память, и, вѣруя въ память Земли, вѣрила въ преданіе священной памяти. Ближе другихъ прикасается къ этому чувствованію древнихъ въ новомъ человѣчествѣ Гете:

Ужъ древность истину постигла
И мудрыхъ общину воздвигла;
Ты древней истинѣ внемли *).

II.

Въ діалогѣ «Тимей» Платонъ повѣствуетъ о бесѣдѣ между знаменитымъ Солономъ и однимъ изъ египетскихъ жрецовъ, въ чьихъ святилищахъ ученикъ-эллинъ былъ наставленъ въ тѣхъ высшихъ теургическихъ знаніяхъ, обладаніе которыми упрочило за аѳинскимъ законодателемъ VI вѣка славу одного изъ Семи Мудрецовъ (т.-е. семи посвященныхъ эллинскаго міра). Позволительно предположить, что самъ Платонъ слышалъ знаменитое сказаніе въ пору своего пребыванія въ Египтѣ отъ собственныхъ священноучителей и мистагоговъ, хотя и предпочелъ сослаться на семейное преданіе его рода. А царственный родъ его восходилъ до миѳиче-

*) Das Wahre ist schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden:
Das alte Wahre, fass'es an.
(Gott und Welt.—Vermächtniss).

скаго Кодра черезъ Солона, который, по словамъ «божественнаго», имѣлъ намѣреніе изложить повѣствованіе жреца въ эпической поэмѣ и, если бы прилежалъ къ этому замыслу, превзошелъ бы силою самого предмета эпопеи—Гомера и Гесіода. «Всѣ вы еще юны возрастомъ, о эллины, и поистинѣ нѣтъ межъ вами старца»—училъ жрецъ. И на вопросъ: «почему?»—отвѣтствовалъ: «такъ какъ не имѣете преданія и наученія о древнемъ, то вѣчно молоды душою». Египтяне—старцы, а эллины—дѣти; не знаютъ эллины, откуда они и что̀ было до нихъ, египтяне же помнятъ былое за себя и за нихъ. Не однажды содрогался міръ въ своихъ основаніяхъ и не однажды еще подвергнется очистительнымъ переворотамъ; въ свои времена огонь и вода стирали всѣ твердыни и славы человѣка. Какъ губка, по слову Эсхила, стираетъ письмена, такъ высшія силы стираютъ зиждительство смертныхъ. Сбывали волны потопа, и опять возросталъ родъ людей; возрождались поколѣнія, забывшія о всемъ, что̀ знали и умѣли отцы, и за что они умерли, и чего достигли; безъ письменъ и безъ искусствъ, «нищіе музой и безграмотные» (ἄμουσοι καὶ ἀγράμματοι), зачинали свободные новую жизнь съ душою свѣжей и дѣвственной, съ чувствами первоначальными и открытыми. Но не то было въ Египтѣ: предвѣчный законъ страны, воплощенный въ божественномъ ритмѣ разлитій и убылей Нила, хранилъ Египетъ равно отъ мірового пожара и мірового потопа; оттого священная земля стала сокровищницей древнѣйшаго знанія и ковчегомъ преемственной памяти человѣчества. А вся мудрость есть только пріобщеніе къ забвенной полнотѣ откровеній.

За восемь тысячъ лѣтъ до Солона, по наученію

Платонова жреца, были уже записаны въ Египтѣ событія, измѣнившія лицо тогдашней земли, между тѣмъ какъ племенами не разъ съ тѣхъ поръ утрачено было самое искусство письма,—и записи эти нетронутыми сохранились въ храмахъ. Священныя начертанія запечатлѣли память о дѣяніяхъ народовъ, населявшихъ Атлантиду, великій островъ, далеко тянувшійся къ западу, за Геркулесовы Столпы, на пространство не меньшее, чѣмъ поверхности Азіи и Ливіи, взятыя вмѣстѣ, по мѣстамъ, гдѣ нынѣ простерлось водное лоно. Іероглифы запечатлѣли память о покореніи Атлантами сосѣднихъ странъ до Этруріи и Азіи, о совершенныхъ ими преступленіяхъ противъ людей и боговъ и о конечной гибели отъ труса и потопа всего острова, въ одинъ день и одну ночь опустившагося и погребеннаго волнами морскими. Единственный народъ, побѣдоносно противосталъ нѣкогда оружію титаническихъ Атлантовъ: то были пращуры эллиновъ, которыхъ потомки забыли, забывъ съ ихъ именемъ свою лучшую славу.

Такъ вызываетъ Платонъ (въ «Тимеѣ» и «Критіи») міровую тѣнь Атлантиды, вопросъ о существованіи которой гипотетически рѣшается отчасти въ утвердительномъ смыслѣ геологами,—для археолога же и историка культуры связанъ съ мечтательною надеждой добыть въ сочетаніи Платонова миѳа съ воспоминаніями о всемірномъ потопѣ желанное звено, связующее многообразныя сходныя и вмѣстѣ съ тѣмъ разрозненныя явленія, какъ, напр., памятники древнѣйшаго Египта и Мексики, и разрѣшить многія загадки средиземной культуры, какъ, напр., загадку Крита или Этрусковъ.

III.

Какъ изъ глубины могильныхъ криптъ доносятся до насъ эти глухіе глаголы о древнихъ судорогахъ земли, о катаклизмахъ еще хаотическаго міра, въ которомъ жизнь высшая прозябала, какъ сѣмена солнца, и боролась съ тьмой, но тьма ея не затмила. Мы всѣ чувствуемъ, что живемъ въ пору ущерба и укрощенія стихійныхъ міровыхъ силъ и стихійныхъ человѣческихъ энергій, но все еще слышимъ гдѣ-то ниже сознательной и поверхностной жизни далекую, глубинную пѣсню родимаго хаоса. Ей мы не вѣримъ; не вѣримъ даже, когда земля въ неожиданныхъ приступахъ давно затихшей горячки начинаетъ внезапно осѣдать и разверзаться подъ нашими городами. Такъ, казалось бы, далекъ отъ насъ horror fati—ужасъ судебъ. Однако достаточно еще двухъ или трехъ Мессинъ, чтобъ «древній ужасъ» обратился для насъ въ ужасъ послѣдняго дня. Ибо наше успокоеніе основывается на обиходномъ индуктивномъ мышленіи и на привычномъ исчисленіи вѣроятностей; индукція же наша ограничена предѣлами нашей короткой и малыми мѣрами мѣрящей исторической памяти, а оптимизмъ по отношенію къ вѣроятностямъ космическаго порядка является въ значительной степени внушеніемъ блистательныхъ нашихъ побѣдъ надъ окружающей, ближайшей природой. Этотъ оптимизмъ непроченъ и легко можетъ перейти въ свою противоположность, если не будетъ у насъ внутреннихъ основаній иначе глядѣть на содрогающійся міръ, чѣмъ безумно расширенными глазами «древняго ужаса», если не расцвѣтетъ въ насъ невѣдомая тѣмъ

давнимъ людямъ Любовь, которая не знаетъ страха,— если и духомъ мы только выродившіеся потомки ущербнаго міра, поздніе дѣти Земли, изнемогшей отъ напрасныхъ усилій родить сыновъ Солнца, достойныхъ отчаго свѣта,—истощенной своими безконечными выкидышами — «avortons», по вѣщему слову г-жи Аккерманъ.

Но мы все-же упорно не вѣримъ ни во что чрезвычайное и божественно-внезапное,—не вѣримъ уже и по тому почти безсознательному внутреннему чувству несвоевременности развязки, которое вытекаетъ изъ глубокаго сознанія нашей несостоятельности и немощи исполнить, равно подвигами или преступленіями, какую-либо мѣру (добра ли мѣру, или зла) въ ея міровой полнотѣ. Кромѣ того, мы вообще мало боимся, и почти любимъ рисковать: такъ торопливо и бѣгло, такъ призрачно и безпечно, т.-е. безотвѣтственно, научились мы жить. Поистинѣ легка была бы намъ внезапная гибель: ибо мучительно разстается живая кровь съ любимой плотью, но легко разсѣваются въ небытіе лживые сны и безкровныя схемы. И недаромъ уже теперь, въ предчувствіи послѣдняго ужаса—terroris futuri— мы хотимъ только смѣяться, только смѣяться. Есть и смѣхъ ужаса—risus terroris.

Мы настолько дѣти упадка, что эпикурейство античное для насъ уже слишкомъ здорово. Эпикурейство сравниваетъ Ницше съ вечернимъ созерцаніемъ ясной морской глади изъ-подъ меланхолическихъ кущъ укромнаго сада. Какъ ни устало и ни укрылось отъ жизни эпикурейство, въ немъ больше любви къ жизни и меньше тоски явленій, чѣмъ въ насъ, лихорадочно бросающихся въ головокружительный карнавалъ тѣней, въ

маскарадъ черныхъ масокъ небытія, наряженныхъ въ безпокойную пестроту святотатственныхъ лохмотьевъ. Эпикурейство, оглядываясь назадъ на древній ужасъ съ тѣмъ чувствомъ сладостной безопасности, которое приписываетъ Лукрецій стоящимъ на берегу соглядатаямъ морской пучины и гибнущихъ въ пучинѣ людей,—еще могло противополагать хаосу прошлаго прекрасный ущербъ переживаемаго вѣка и догорающаго дня въ такихъ напримѣръ, стихахъ:

Неизвѣчно, вѣрь, изъ чашъ сафирныхъ
Боги неба пили нектаръ нѣгъ!
Буенъ былъ разгулъ пировъ предмірныхъ,
Первыхъ волнъ слѣпой разбѣгъ.
Наши солнца – тихое похмелье,
И на днѣ алѣетъ ихъ хрусталь:
Легче хмель, согласнѣе веселье
И задумчивѣй печаль ..

(„*Прозрачность*").

Мы—уже не можемъ. Итакъ, въ извѣстномъ смыслѣ намъ снова ближе и понятнѣе древній ужасъ.

Но обратимся къ картинѣ, представляющей намъ давно укрощенный разгулъ міровыхъ демоновъ, «первыхъ волнъ слѣпой разбѣгъ».

IV.

Волны хлынули и затопляютъ каменный материкъ, который рушится и видимо опускается въ пучину. Конечно, трясется земля, и море кинулось на сушу отъ подземныхъ ударовъ, межъ тѣмъ какъ трескучіе громы спорятъ съ воемъ волнъ, и молнійные копьеносцы завязываютъ битву, чтобъ, утомясь въ первомъ натискѣ, дать сигналъ мѣднымъ легіонамъ тучъ, готовыхъ рушиться ливнемъ потопа. Такъ необычайно сгущены

и глубоки слои облаковъ, что день просачивается сквозь нихъ мертвенною блѣдностью тусклыхъ сумерекъ, какія наступаютъ, когда въ затменіи изнемогаетъ солнце и трупною пепельностью омрачается помертвѣлое лицо земли. Гибнетъ великая блудница языческаго апокалипсиса, все переносившаго въ прошлое, какъ христіанскій апокалипсисъ все переноситъ въ будущее,—пророчествовавшаго въ Памяти, какъ христіанство пророчествуетъ въ Надеждѣ,—гибнетъ Атлантида...

Но гдѣ же Ужасъ? Отчего зритель постигаетъ его, но не испытываетъ? Созерцаетъ глазами, но не содрогается сердцемъ? Отчего мы не съ тѣми обезумѣвшими, что̀ бросились, запрудивъ толпами городскую площадь, къ идоламъ боговъ и героевъ,—и не съ этой побѣдной, невозмутимой, улыбающейся вѣчною улыбкою, жестокой и кроткой, стыдливо покоящейся въ своей непостижимой гармоніи, въ своемъ неотразимомъ обаяніи женской прелести и сладострастной нѣги?... Или отчего мы уже въ чарахъ ея, и уже почти забыли и простили, быть можетъ приняли, за тѣхъ, гибнущихъ, и за себя самихъ,—все отчаяніе и всю горечь смерти, чтобы только глядѣть на нее?.. Ужели не овладѣлъ художникъ своею задачей, не сумѣлъ ужаснуть? Или хотѣлъ сказать картиной, какъ старцы Иліона о Еленѣ: «поистинѣ изъ-за такой жены стоило гибнуть героямъ». Ибо они имѣли ее въ своихъ стѣнахъ, хотя и забыли о ней въ часъ гибели, когда устремились, ища защиты, къ героямъ;—и за такое обладаніе справедливо было безмѣрное заплатить возмездіе Мойрамъ. Зритель же и видитъ возмездіе, и почти не видитъ его, обаянный прелестью богини. И что на землѣ не

покажется малымъ и незначительнымъ въ сравненіи съ Единой?

Но какъ бы мы ни гадали о затаенныхъ замыслахъ художника, просто и исключительно эстетическое отношеніе наше къ этой безмѣрной удаленности изображенныхъ событій отъ жизни—въ сферу, гдѣ они становятся предметомъ безпримѣснаго, безотносительнаго созерцанія, — только созерцанія,—не можетъ не быть отношеніемъ согласія и благодарной удовлетворенности.

Итакъ, мы наслаждаемся трагическою катастрофой, какъ описанные Лукреціемъ наблюдатели тонущихъ пловцовъ съ безопаснаго берега? Позволительна ли нравственно гармонія успокоеннаго духа передъ зрѣлищемъ міровыхъ дисгармоній?—Такъ невольно спрашиваемъ мы себя, будучи всѣ воспитаны на великихъ завѣтахъ и запросахъ Достоевскаго. Но въ томъ именно верховное право (оно же и обязанность) художника, чтобы единственно художественными средствами обращать противорѣчія нравственнаго сознанія въ согласный строй примиренной съ божественнымъ закономъ души, говорящей ему свое да внутреннимъ прозрѣніемъ красоты — раньше чѣмъ это да исторгнуто у мятежнаго духа послѣднимъ разумѣніемъ правды. Истинное художество — всегда теодицея; и недаромъ сказалъ самъ Достоевскій, что красота спасетъ міръ. Эгоистическое удовольствіе Лукреціевыхъ соглядатаевъ чуждой гибели—апоѳеозъ скупого самосохраненія личности; цѣлительное успокоеніе и очищеніе (κάθαρσις), достигаемыя трагедіей, — благотворныя чары Пэана-Аполлона, право возстанавливающія личность, послѣ того, какъ она отрѣшилась отъ себя

и нашла въ себѣ благородныя силы для чистаго, безвольнаго созерцанія. Въ идеальной удаленности занимающей насъ трагедіи древняго ужаса отъ зрителя, въ несообщительности аффекта, въ его каѳартическомъ преломленіи и опосредствованіи, я вижу особенную заслугу художника, духъ котораго поистинѣ сталъ античнымъ. Какъ же достигнуто это преломленіе, это удаленіе въ недосягаемость?

Техническія средства были подсказаны внутреннимъ отношеніемъ художника къ своей темѣ. Средства эти легко изслѣдовать. Не даромъ онъ переноситъ зрителя на какую-то невидимую возвышенность, съ которой единственно возможна эта панорамная перспектива, развертывающаяся гдѣ-то въ глубинѣ подъ нашими ногами. Ближе всего къ зрителю холмъ, несущій колоссальную статую архаической кипрской Афродиты; но и холмъ, и подножіе, и самыя ноги кумира за предѣлами полотна: какъ бы свободная отъ участи земли, богиня возникаетъ, близкая къ намъ, прямо на svmракѣ глубоко лежащаго моря, оно же, бушуя, сливаетъ здѣсь свои гребни въ очертанія плѣнительной раковины, какъ будто завидѣвъ богиню и вдругъ смѣнивъ яростные громы на влюбленный гимнъ пѣнорожденной Анадіоменѣ. Кто бывалъ на значительныхъ высотахъ, непосредственно поднимающихся надъ морскимъ берегомъ, безъ труда пойметъ и перспективныя условія картины, и точный реализмъ этой изумительной ландкарты береговыхъ линій, — ландкарты, не понравившейся нѣкоторымъ критикамъ, которые предпочли бы, повидимому, болѣе близкій и человѣчески-тѣсный пейзажъ этому подлинному пейзажу высотъ, единственно могущему дать внушеніе косми-

ческой огромности совершающихся событій. Ибо передъ нами не пейзажъ человѣческихъ мѣръ и человѣческихъ воспріятій, но икона родовыхъ мукъ Матери-Геи, и не столько останавливаютъ наше вниманіе города и гибель людей, сколько божественная борьба стихій и ихъ столь различествующій обликъ: міръ влажнаго элемента, міръ воздуха и міръ камня, геологическій міръ разнообразныхъ породъ и пластовъ, написанный такъ, какъ можетъ написать скалы только тотъ, кто «у гордыхъ береговъ полуденной земли» молился передъ этими саркофагами солнца, передъ этими закутанными въ известнякъ и базальтъ тѣлами окаменѣлыхъ Ніобидъ. Космичность замысла требовала отъ художника вмѣстить въ рамки полотна и человѣка, и стихіи, и преходящее, и пребывающее: онъ могъ разрѣшить эту задачу только посредствомъ безмѣрнаго удаленія своего предмета въ пространствѣ,—оно же дало намъ впечатлѣніе удаленности во времени и космичности исторической. Къ этому присоединилъ онъ фресковую тусклость, приличествующую грандіозности темы, и колоритное спокойствіе, граничащее съ холодностью, — использовавъ такимъ образомъ всѣ элементы, могущіе произвести эстетическое дѣйствіе чисто-античной, объективно-гармонической отрѣшенности, внутреннее обоснованіе которой мы находимъ въ условіяхъ того визіонарнаго творчества, которое мы право освятили именемъ творчества аполлинійскаго.

V.

Все искусство древности посвящено Памяти; за Аполлономъ, предводителемъ хоровода Музъ, стояла

безмолвная вдохновительница—Мнемосина. Такъ какъ древность творила и пророчествовала въ лимбѣ Памяти, ея созданія проникнуты почти непостижимой для насъ гармоніей. Древность излюбила трагическій миѳъ; все возвышенное въ драмѣ и лирикѣ, въ живописи и ваяніи было воспроизведеніемъ роковыхъ участей, личиной ужаса. Но искусство позволяло безнаказанно взирать на голову Горгоны. Аполлинійскій покровъ защищалъ смертный взоръ отъ губительныхъ стрѣлъ потусторонняго взора. Аполлонъ, котораго Ницше называетъ богомъ сновидѣнія, существо котораго изъясняетъ стихами:

Единый памятуй завѣтъ:
Сновидцемъ быть рожденъ поэтъ;
Въ мигъ сонной грезы, въ зрящій мигъ
Духъ все, что истина, постигъ,
И все искусство стройныхъ словъ—
Истолкованье вѣщихъ сновъ,—

Аполлонъ есть *сила визіонарнаго созерцанія въ памяти.*

Глубокая, золотая тишина объемлетъ самозабвенію отдавшуюся душу, и въ далекихъ даляхъ встаютъ передъ ней образы, сохранившіеся въ воспоминаніи Міровой Души. Ибо поистинѣ и іота не прейдетъ въ свиткѣ ея Памяти, и все, что миновало, вѣчно свершается, и донынѣ Клеопатра поворачиваетъ корму раззолоченной галеры чтобы бѣжать съ влажнаго поля Актійской битвы. Невѣдомая намъ жизнь спасена въ тѣняхъ и оболочкахъ (въ Демокритовыхъ εἴδωλα), отдѣлившихся отъ вещей и лицъ, давно истлѣвшихъ,—безбольная, вдовствующая жизнь, покинутая сѣменами духа, и въ то время, какъ души былыхъ людей ушли

въ свои обители, ихъ полуоживленныя, эѳирныя формы продолжаютъ въ лонѣ Души Міра, какъ ея неистребимая часть, призрачное существованіе,—то, какимъ Гете во второй части «Фауста» надѣляетъ вызванную изъ глубины Матерей безсмертную Елену и ея наполовину принадлежащихъ небытію легкихъ спутницъ.

Вызываніе такихъ формъ—чарованіе Аполлона; и поистинѣ аполлинійскимъ визіонарнымъ путемъ шелъ художникъ, создавъ произведеніе столь убѣдительное не одной своей внутренней правдой, но и впечатлѣніемъ недостижимо-удаленнаго видѣнія, вѣщаго сна далекой безбольной Памяти. Намъ предлежитъ осознать разумомъ ея раскрывающуюся передъ внутреннимъ взоромъ тихую бездну.

Но раньше бросимъ еще разъ взглядъ на картину, это блѣдное магическое зеркало нетлѣннаго міра. Остановимъ на мигъ свое вниманіе на одной ошибкѣ, видимо небрежности исполнителя, внутренне же знаменательной чертѣ его визіонарнаго творчества: колоссальный идолъ воинственнаго бога или полубога изображенъ превратно,—въ правой рукѣ свирѣпый бранникъ держитъ щитъ, а убійственный мечъ—въ правой. Смѣшеніе правой и лѣвой стороны — характерный симптомъ чисто-визіонарныхъ воспріятій, и библейское выраженіе о младенцахъ, не умѣющихъ различить правой руки отъ лѣвой, не случайно: оно указываетъ на неопредѣлившееся разумное самосознаніе личности, еще погруженной всецѣло въ сферу сознанія соннаго, питающаго корни чувственнаго бытія...

Но опять овладѣваетъ нашимъ созерцаніемъ образъ улыбающейся царицы этого въ смѣнахъ возникновѣнія и уничтоженія зыблющагося міра, но неистребимаго,

какъ она сама, которая его творитъ, оживляетъ, разрушаетъ,—и вновь оживитъ, разрушивъ, ибо имя ей—безсмертная Любовь, и не напрасно несетъ она на изогнутыхъ, какъ лепестки египетскаго лотоса, стройныхъ перстахъ свою священную птицу: голубь ковчега возвѣститъ, что потопъ убылъ, и вновь зачалась по лицу земли сильнѣйшая смерти любовь. Въ созданiи кистью этого разубраннаго и облеченнаго въ одежды, какъ приличествуетъ женскимъ ликамъ Тайны, подлинно-архаическаго идола живописецъ дѣлаетъ дѣло ваятеля, торжествуя, въ то же время, какъ живописецъ, надъ задачей ощутительно представить камень и душу камня. Все очарованiе женственности сказано линiями этого упругаго, какъ стебель лотоса, тѣла, дышащаго необоримой силой влекущей нѣги. Она должна быть прекрасна, или прекрасной казаться, Майя-иллюзiя, сонное марево погруженнаго въ воплощенiе духа. И, конечно, она прекрасна: такъ видѣли красоту кумиротворцы архаической Эллады. Но красота ея—только прелесть очей и обаянiе сонной грезы. Она не имѣетъ человѣческаго лица; въ ея чертахъ мы не разгадаемъ сокровенной ея тайны: какъ Сфинксъ, она непонятна; какъ Сфинксъ, недвижна и невозмутима. Но она жива. Ее окружаетъ нимбъ влiянiя, облако силы, отъ нея исходящей. Она воздвигнута, какъ символъ и подобiе. Рушится этотъ холмъ и этотъ идолъ, она же не можетъ не пребыть вѣчно. Она сильнѣе тѣхъ дикихъ мужескихъ боговъ, уже безсильныхъ защитить народъ, который они нѣкогда предводили противъ народовъ и боговъ. Задачу изображенiя красоты художникъ разрѣшилъ символически, какъ учитъ Лессингъ на примѣрѣ Гомера: онъ являетъ дѣйствiе

красоты, но не ея непостижимый, неизобразимый Ликъ.

Таковы эстетическія перспективы на твореніе Бакста Но съ высоты этого холма роковой древней Афродиты открываются и иныя перспективы, — перспективы религіозно-историческія.

VI.

«Terror Antiquus»—такъ назвалъ художникъ свою картину. Подъ древнимъ ужасомъ разумѣлъ онъ ужасъ судьбы. Terror antiquus—terror fati. Онъ хотѣлъ показать, что не только все человѣческое, но и все чтимое божественнымъ было воспринимаемо древними какъ относительное и преходящее; безусловна была одна Судьба (Εἱμαρμένη), или міровая необходимость (Ἀνάγκη), неизбѣжная «Адрастея», безликій ликъ и полый звукъ неисповѣдимаго Рока. Вотъ истинная религія первоначальной Греціи, вотъ ея истинный пессимизмъ, хотѣлъ сказать намъ художникъ. Но, къ счастью, сказалъ большее и даже совсѣмъ иное.

Пусть неизслѣдимая роковая сила уничтожаетъ все возникающее: безсмертною улыбкою улыбается Любовь, и юная жизнь опять будетъ праздновать свой недолговѣчный, но безсмѣнно возобновляющійся праздникъ. Безусловному закону Судьбы-Губительницы, Судьбы - Смерти противостоитъ неистребимая сила Жизни, Родительница-Любовь. Еще и это понадобилось прибавить художнику, жизнерадостному пессимисту и фаталисту, разрѣшающему собственные запросы сознанія опытами внутренняго проникновенія въ далекую и загадочную древность, которая, кажется

ему, глядѣла на міръ его глазами. Итакъ, онъ умышлялъ дать намъ античный Trionfo della Morte, и далъ, прежде всего, античный Trionfo della Vita. Кромѣ того, онъ отчетливо явилъ міровую немощь гордой, свирѣпо самоутверждающейся, предпринимающей и насильствующей мужской мощи. Мужественное дерзновеніе и ратоборство представилъ онъ безсильнымъ предъ волею рока и преходящимъ предъ неумолимымъ судомъ богини, владѣлицы неумирающей жизни. Между Ананке-Судьбой и Афродитой-Любовью подѣлилъ онъ міръ. Такъ сказалъ онъ большее и иное, чѣмъ то, что ознаменовалъ словомъ «Древній Ужасъ».

Чтобы показать, что мыслилъ онъ только часть истины, въ художественномъ же дѣйствіи воплотилъ безусловную правду, должно исторически понять то, чего, повидимому, не зналъ художникъ: что не было въ первоначальномъ вѣрованіи этого дуализма Судьбы-Губительницы и Любви-Родительницы, но улыбающаяся богиня и была сама Судьба. «Познай меня,— такъ пѣла Смерть: я—страсть».

Да, Terror antiquus былъ terror fati. Сильнѣе самихъ боговъ—Судьба: непредвидима и неотвратима роковая година. Судьбы не умилостивить жертвами, не побѣдить противленіемъ; ни умилить, ни отразить ея нельзя. Нѣтъ въ Неизбѣжной произвола, ни человѣкоподобія, какъ въ другихъ божествахъ. И первоначально не было въ ней правды. Ея воля—міровая необходимость, разсужали потомъ; она—Ананке. Необходимость, Ананке,—значило ли: причинная связь явленій? Объ этомъ не думали. Знали только абсолютное въ существѣ безликой, и знали, что она едина.

За тремя ликами Мойръ, сестеръ-судебъ, таилась Единая. Три лика знаменуютъ множественное выявленіе единой сущности. Девять музъ (онѣ же первоначально богини ключевыхъ водъ)—потенцированная тріада; ключей много, но влага одна. Девять музъ—суть трижды три Музы, т.-е. три по преимуществу; это одна изъ женскихъ тріадъ, каковы: Оры, Хариты, Эринніи, Мэнады и другія; а три Музы не что иное, какъ единая Мнемосина, ихъ матерь, владычица живыхъ водъ, дарующихъ память, т.-е. возрождающихъ жизнь, дающихъ безсмертіе (amrita, ἀμβροσία, l'eau de Jouvence). Единая сущность, различенная въ трехъ женскихъ лицахъ, обычно истолковывается какъ мать трехъ дочерей: Ананке была признана матерью трехъ Мойръ.

Итакъ, кромѣ безусловности и единства, еще одинъ признакъ искони усвоенъ Судьбѣ: признакъ пола. Женщина была царицей надъ смертными и богами Женское начало утверждалось монотеистически. Политеизмъ оказывался, при всякомъ углубленіи въ идею Судьбы, только полидемонизмомъ, демонологіей.

Своеобразный дуализмъ былъ заложенъ въ основу религіи Фатума: роковое женское противополагалось всему, что̀ подвержено року, будь то божество или человѣкъ, мужъ или жена. Знаменательны, однако, слѣды какъ бы нѣкоей попытки изъять женское изъ сферы дѣйствія общихъ условій рокового конца: смерть женщинъ—дѣло великой женской богини Артемиды; ихъ привилегія—быть умерщвленными своей богиней, пасть отъ ея тихихъ стрѣлъ; въ ея лонѣ возникаютъ онѣ, какъ индивидуальности, и въ ея лонѣ исчезаютъ и тонутъ.

VII.

Не очевидно ли, что изложенная религiозная концепцiя не могла быть первоначальной и что ликъ Судьбы-Женщины только дифференцiацiя цѣльно-монотеистической идеи Жены-богини, единой верховной владычицы, единой абсолютной? что тотъ неполный дуализмъ, о которомъ мы говорили, только ослабленный пережитокъ болѣе древняго дуализма двухъ началъ: женскаго—абсолютнаго и мужского—относительнаго? что представленiе о Женщинѣ - Судьбѣ потому только содержитъ въ себѣ явное противорѣчiе безформенности и пола вмѣстѣ, что представляетъ собою безплотную абстракцiю, внутренне-пустую схему, отвлеченную отъ всеобъемлющей догмы о Единой Мiровой Богинѣ?

Не потому ли мѣстопребыванiе Мойръ мыслится въ нѣдрахъ Земли, что Судьба-Ананке, будущая Дике-Правда, есть сама Земля, праматерь Гея, додонская Гея съ ея афродисiйскими голубицами на пророческомъ дубѣ Селловъ? Не потому ли троятся женскiя реальности вѣрованiя, и Судьба родитъ трехъ Мойръ, что она не только Земля, но и Луна, трiединая Геката, въ трехъ разныхъ ипостасяхъ мѣсячнаго перiода послѣдовательно отмѣчающая для людей чреду временъ и подчиняющая женскую жизнь и ея плодородiе своему извѣчному закону? Не потому ли надъ самою горою боговъ, Олимпомъ, властна Судьба, что она вмѣстѣ и Уранiя, Небесная,—вышняя двигательница временъ и устроительница космической гармонiи? Всякое изслѣдованiе исторiи женскихъ божествъ, подъ какимъ

бы именемъ ни таилась Многоименная, подъ именемъ Артемиды или Афродиты, или Аѳины, или Астарты, или Исиды,—наводитъ насъ на слѣды первоначальнаго ѳели-моноѳеизма, женскаго единобожія. Всѣ женскіе божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня—женское начало міра, одинъ полъ, возведенный въ абсолютъ.

Итакъ Судьба, предметъ древняго ужаса, Судьба-Губительница есть именно та богиня любви, съ ея улыбкой и голубемъ, которую видимъ мы на первомъ планѣ картины, торжествующую какое-то нескончаемое утвержденіе жизни среди гибели влюбленныхъ въ нея мужескихъ силъ. Это она обрекаетъ мужеское на гибель, и мужеское умираетъ, платя возмездіе за женскую любовь,—умираетъ, потому что не удовлетворило Ненасытимой, и немощнымъ оказалось предъ Необорной. Въ безсознательной исконной памяти объ обреченности мужескаго на гибель и о необходимости расплаты жизнью за обладаніе женщиной лежитъ то очарованіе таинственно влекущей и мистически ужасающей правды, какое оказываютъ на насъ «Египетскія ночи» Пушкина. Совокупная мужская энергія не въ силахъ исполнить мѣру безсмертныхъ желаній многоликой богини, и потому она губитъ своихъ любовниковъ, отъ которыхъ родитъ, многогрудая Кибела, только недоносковъ и выкидышей,—губитъ и образуетъ вновь въ надеждѣ на истинный бракъ, но оскудѣвшая сила Солнца недостаточна въ сынахъ, мужьяхъ Іокасты и вновь они, слѣпые, какъ Эдипъ, т.-е оскудѣвшіе солнцемъ, гибнутъ,—а богиня все ждетъ своего истиннаго оплодотворенія отъ Солнца.

Вотъ мистическая правда о Міровой Душѣ и ея

ожиданіяхъ небеснаго Жениха, которая уже раскрылась тѣмъ древнимъ людямъ, почитателямъ Единой Богини (какъ та же высшая правда отражается и въ біологическомъ феноменѣ смерти мужескихъ особей послѣ акта оплодотворенія, и въ феноменѣ торжества и господства надъ самцами, напр., у пчелъ). И другая мистическая правда раскрылась въ стародавнемъ женскомъ единобожіи: правда о Дѣвѣ. Ибо многихъ мужей имѣла богиня, подобно Еленѣ, но не законные то были мужья, а насильники, овладѣвавшіе одною ея тѣнью и ограждающей периферіей, любившіе ея призракъ и отъ призрака зарождавшіе призрачную жизнь: Майю любили они какъ жену и матерь, но дѣвственною и недостижимою для мужескаго безсильнаго насильничества пребыла неневѣстная Невѣста, глубочайшая, сокровенная сущность Души Міра, недосягаемая реальность дѣвственности за женскою видимостью той, что казалась матерью любви и плоти, желанія и размноженія,—за обманчивою прелестью очей, подъ пышнотканымъ покрываломъ загадочно и двойственно улыбчивой Майи. Въ культѣ дѣвственной Артемиды раскрывалась эта правда, и она же запечатлѣна въ словахъ, начертанныхъ у подножія покрытой покрываломъ Саисской богини, которая, по Геродоту, была ипостасью Дѣвы-Аѳины, по-египетски же именовалась Неиѳъ: «Я то, что̀ есть и было и будетъ, и ни одинъ смертный и ни одинъ богъ не подымалъ моего покрывала». На изображеніяхъ свадьбы Зевса и Геры владыка небесъ приподымаетъ покрывало съ лица новобрачной: Саисская богиня была безбрачная дѣва, никто ея не познал.

Но женское единобожіе естественно требовало дополненія. Одинъ полъ не могъ быть выведенъ въ аб-

солютъ безъ апоѳеозы другого пола. И въ то же время мужской коррелатъ долженъ былъ носить характеръ относительности, являться въ аспектѣ начала, подверженнаго исчезновенію и испытывающаго гибель. Мужской коррелатае бсолютной богини усвоиваетъ черты страдающаго бога, какъ Діонисъ и Осирисъ. Мученичество и убіеніе мужского бога,—основной мотивъ женскихъ религій (какова религія Діониса), религій, питающихъ свои корни въ бытовомъ укладѣ тѣхъ забытыхъ обществъ, гдѣ женщина была родоначальницей и царицей.

Новѣйшія попытки оспаривать матріархатъ имѣютъ лишь ограничительное значеніе. Невозможно утверждать всеобщее и повсемѣстное господство матерей въ опредѣленный періодъ древности. Но несомнѣнно, что безсмертныя работы Бахофена обогатили науку не гипотезою, а прочнымъ открытіемъ. Онѣ подлежатъ провѣркѣ и исправленію только въ частностяхъ, онѣ же, съ другой стороны, подтверждаются и новыми наблюденіями. Явныя переживанія матріархата въ Египтѣ и у этрусковъ позволяютъ, быть можетъ, связывать представленіе о расцвѣтѣ женскаго владычества именно съ миѳомъ объ Атлантидѣ, поскольку послѣдній представляется содержащимъ въ себѣ утраченную историческую правду. Какъ бы то ни было, къ эпохѣ господства матерей и къ эпохѣ великой борьбы половъ восходятъ мужеубійственные культы Артемиды, съ ея общинами Амазонокъ и ея обрядами мучительства мальчиковъ, и Діониса съ его мэнадами, какъ и многообразные слѣды мужеубійства въ другихъ культахъ женскихъ божествъ: вспомнимъ хотя бы миѳъ о египетскихъ Данаидахъ и о Лемносскомъ грѣхѣ.

VIII.

О томъ, въ какихъ грандіозныхъ и чудовищныхъ формахъ утверждалось владычество женщинъ и женское единобожіе, мы можемъ судить по энергіи той мужеской реакціи противъ женской деспотіи и женскаго мужеистребленія, которая еще живо памятна автору Орестіи. Душевная борьба Ореста въ изображеніи Эсхила, сводится къ выбору между матерью и отцемъ. Сыновья стали на сторону убитыхъ отцовъ и обнажили мечъ на матерей: ихъ благословили на это новые жрецы, утвердившіе патріархальныя начала и культъ предковъ-героевъ. Это была реакція строя и порядка противъ оргійности, солнечной религіи противъ лунной. Символами движенія были солнце, дубъ и змѣя. Жрецъ Солнца Орфей палъ жертвою женщинъ и растерзанный, уподобился ихъ Діонису. Друиды воздвигли золотую вѣтвь омелы, посвященнаго Солнцу растенія, вьющагося по вѣтвямъ дуба.

Женщина была укрощена. Пророчицы вступили въ союзъ со жрецами, Друиды съ Друидессами; Селлы соединили свой дубъ съ культомъ подземной Жены и ея голубей. Дельфійскимъ оракуломъ завладѣлъ Аполлонъ, уступивъ второе мѣсто старому владѣльцу Діонису, какъ сопрестольнику, и съ помощью пророчицъ началъ дѣло новаго религіознаго и общественнаго зиждительства. Были созданы теогоніи, прочно установлена іерархія божествъ, и отецъ боговъ и людей былъ утвержденъ на своемъ олимпійскомъ престолѣ.

Древняя Ананке не была упразднена, но отодвинута въ далекую сферу. Забыть о ней было нельзя,

но не нужно было болѣе ея бояться. Аполлонъ является Мойрагетомъ; онъ самъ взялся вести хороводъ Мойръ. Древній ужасъ судьбы кончился. До нея было отнынѣ дѣло одному Зевсу: а его царство было упрочено на долгіе эоны. Человѣку достаточно было трепетать передъ нимъ однимъ и его безсмертною семьей. Ужасъ судьбы жрецы искали замѣнить богобоязненностью и благочестіемъ (δεισιδαιμονία, εὐσέβεια), страхомъ божіимъ. Страхъ божій они внушали, какъ принципъ долга. Боги были провозглашены блюстителями нравственнаго міропорядка. Патріархальная мораль была перенесена на Олимпъ,—роковой шагъ для дальнѣйшихъ судебъ эллинской религіи. Божества были космическими существами, а космическій законъ не имѣетъ ничего общаго съ человѣческой добродѣтелью. Такъ какъ космическій характеръ боговъ былъ неистребимъ, они оказались недобродѣтельными—и люди отъ нихъ отвернулись.

Съ великою неправдой было связано благодѣтельное творчество поработителей женщинъ, возстановителей мужской религіи и законодателей патріархальнаго богопокорнаго строя. Міръ былъ обращенъ въ озаренный солнечнымъ свѣтомъ и благоустроенный городъ безсмертныхъ царей и смертныхъ подданныхъ; но мракъ, отступившій отъ предѣловъ этого города, подстерегалъ души въ наступающей ночи, струился въ лунныхъ струяхъ волшебной Гекаты, глядѣлъ очами несказаннаго ужаса изъ пещеръ, зовущихъ въ подземелья къ ушедшимъ тѣнямъ. И человѣкъ готовъ былъ потерять разумъ отъ этой двойственности мірозданія, отъ этого неразрѣшеннаго спора непримиренныхъ могуществъ. Чѣмъ съ большимъ довѣріемъ отдавался

онъ животворящимъ чарамъ солнечнымъ, чѣмъ дальше отодвигалъ отъ себя все лунное, женское, неизслѣдимое, ночное,—тѣмъ настойчивѣе, въ противорѣчіе всему, чѣмъ онъ жилъ и въ чемъ его наставляли и воспитывали, звучалъ въ его душѣ безумный голосъ иного ужаса, солнечнаго ужаса. Подъ древнимъ ужасомъ разумѣютъ обычно паническій ужасъ, ужасъ Пана. Въ бѣлый палящій полдень нападалъ онъ на человѣка,—въ мгновеніе всемірной дремы, когда все ослѣпительно солнечное вдругъ начинало казаться не дѣйствительностью, а безысходной марой, и не было влаги, не было женскаго, материнскаго, текучаго, темнаго, луннаго: оно казалось изсякшимъ и покинувшимъ землю, а по выжженнымъ горамъ и пустымъ раскаленнымъ ущельямъ внезапно раскатывался хохотъ козлоногаго бога.

Такъ порабощеніе женщины было связано съ порабощеніемъ всѣхъ хаотическихъ и оргійныхъ энергій, и устроеніе міра во имя покорности богамъ—съ угашеніемъ всякаго человѣческаго дерзновенія и свободнаго самоутвержденія. Алчно хватается духъ за старинныя преданія о богоборствѣ мощныхъ, опять бѣжитъ за помощью къ образамъ неукротимыхъ воителей, къ тѣнямъ мятежниковъ противъ насильственно-разумнаго строя и купленной за слишкомъ дорогую цѣну божественной гармоніи, окончательно присудившей богамъ безсмертіе и гибель смертнымъ. И тогда опять встаетъ развѣнчанная царица—уже не затѣмъ, чтобы уничтожить дерзновеніе мужественное, но чтобы поддержать его въ бунтѣ противъ возсѣвшихъ на престолы пришельцевъ. Титаны находятъ себѣ подругъ, и Ніобея продолжаетъ утверждать гордость отца

Тантала. Океаниды—вѣрныя спутницы Прометея въ его страстяхъ и конечной казни, и матерью его Эсхилъ дѣлаетъ самое Ѳемиду, извѣчную Правду, которая даетъ ему знаніе тайнъ, роковыхъ для врага его Зевса. Опять подземная Правда поднимаетъ свой верховный голосъ, передъ которымъ нѣмѣютъ небожители; но эта Правда—та же древняя Ананке, та же Единая Богиня, которая склонила древнѣйшаго человѣка подъ иго перваго ужаса. Вѣщая Правда Жены, высшая, чѣмъ утвержденная людьми и въ олимпійскихъ богахъ воплощенная относительная правда, неписанный законъ, на который ссылается передъ судьями Антигона, внутренняя нравственность, неподвластная уставу и принужденію,—эта правда вновь была обрѣтена человѣкомъ въ правдѣ Матери-Земли, и она спасла, одна, его духовную свободу, энергію его вольнаго, творческаго, богоподобнаго самоопредѣленія.

IX.

Не тѣ же ли міровыя проблемы и нынѣ тревожатъ нашъ духъ и создаютъ разладъ въ нашемъ религіозномъ сознаніи? И поскольку тревожатъ, мы должны признать, что подобно тому какъ древній ужасъ еще близокъ намъ, такъ и по отношенію къ проблемѣ богопокорства и богоборства, или, какъ теперь мы говоримъ, обходя невыясненный вопросъ о Богѣ, «человѣкобожія», сознаніе наше продолжаетъ оставаться языческимъ. Не та же ли міровая необходимость является намъ всеопредѣляющимъ началомъ, облек-

шимся въ формы причинности, закона природы, детерминизма? Не такъ же ли совпадаетъ эта необходимость съ «волею» Шопенгауеровой философіи, съ волею къ бытію и размноженію въ дурной безконечности? Не такъ же ли требовательно, и не такъ же ли безпомощно и немощно наше человѣческое самоутвержденіе, наше воспоминаніе о древнемъ завѣтѣ Змія—«быть какъ боги»? Не такъ же ли съ закономъ какой-то невѣдомой намъ самимъ высшей правды хотѣли бы мы сочетать это наше гордое человѣческое самоутвержденіе? Не во имя ли этой правды разбиваемъ мы старыя скрижали, чтобы вызволить духъ изъ-подъ опеки равно жрецовъ религіи, говорящей намъ о покорности предвѣчному уставу, а порой и уставу человѣческому, и жрецовъ науки, доказывающихъ необходимость — покориться необходимости? Такъ бьемся мы въ стѣнахъ старой тюрьмы, въ которой билось язычество, и наше новое отчаяніе только новая маска древняго ужаса, перешедшаго еще въ древности въ «taedium vitae» и «carpe diem». Такъ дѣлаетъ насъ наше смѣшливое отчаяніе поздними эпигонами языческаго упадка.

Причина недуга—наше забвеніе христіанства. Человѣчество забыло то, что въ христіанствѣ уже раскрылось, и не только не угадываетъ того, что еще не раскрыто въ немъ, но давно уже и прежде понятаго въ немъ не понимаетъ. Я остановлюсь на двухъ идеяхъ, внесенныхъ христіанствомъ,—на двухъ отвѣтахъ его на древніе запросы язычества: разумѣю христіанское пониманіе человѣческаго самоутвержденія и христіанское воззрѣніе на Душу Міра.

Человѣческое самоутвержденіе ложно, поскольку

субъектомъ его является ограниченная личность. Должно найти свое истинное *я*, чтобы утверждаться въ немъ. Христіанство учитъ, что такое *я* сокровенно присутствуетъ въ человѣкѣ: «Царство небесъ — въ васъ». Есть Небо въ человѣкѣ, и въ Небѣ Отецъ. Внѣшнее человѣка, его плоть—Земля его. Это жена, Душа Міра въ немъ. То, что человѣкъ повседневно называетъ своимъ *я*, господствуетъ надъ этой его Землею. Но тотъ, кого она почитаетъ своимъ мужемъ и господиномъ, не мужъ ей. Какъ Душа Міра ищетъ Жениха въ макрокосмѣ, такъ въ микрокосмѣ Земля человѣка ищетъ своего иного *я* и чаетъ приближенія Сына. Сыномъ становится человѣческое я только отдачею воли своей тому внутреннему свѣту, который есть Отецъ въ Небѣ человѣка. Если воля человѣческаго *я* стала волей Его, тогда родится въ человѣкѣ Христосъ, и онъ сталъ достоинъ называться Сыномъ Человѣческимъ. Тогда Земля его нашла своего Жениха, и Сынъ Человѣческій Невѣсту свою, и исполнилась молитва о волѣ Отца, не въ Небѣ только долженствующей осуществиться, но и на Землѣ.

Таковъ антропологическій принципъ въ христіанствѣ: помимо этого праваго самоутвержденія, нѣтъ дѣйственнаго и плодотворнаго самоутвержденія человѣку, ибо всякимъ инымъ самоутвержденіемъ онъ хочетъ сохранить свою душу, а самъ теряетъ ее, утверждая тѣнь и сонъ тѣни (какъ называетъ Пиндаръ человѣка), но не личность свою, она же ликъ Сына. Такова христіанская истина о человѣкѣ, которая дѣлаетъ человѣка впервые свободнымъ. Здѣсь впервые прекращается внѣшнее богопокорство и упраздняется богоборство. Всѣ живыя энергіи чело-

вѣческаго мужескаго дерзновенія единственно находятъ исходъ и плодотворное примѣненіе въ этомъ принципѣ мистическаго энергетизма. Чтобы имѣть дерзновеніе мужеское передъ лицомъ Необходимости, должно человѣку дерзать и мужествовать не по внушенію своего немощнаго замысла и произвола, но по силѣ божественнаго бытія, во имя Отца въ Небѣ; ибо только сыновство даетъ ему лицо и силу и власть Жениха.

Необходимость есть плоть міра. Тѣ древніе люди, которые погибли въ старинныхъ катаклизмахъ, поклонились Плоти, космической Женѣ, и богиня извергла такихъ мужей, какихъ не желала. Ибо они были насильственны, но немощны, и были только ея сынами, и въ себѣ знали только ее, отъ матери взятую плоть. Она же хочетъ сѣмянъ Логоса (λόγους σπερματικούς, какъ говорили стоики). Родившихся «не отъ похоти плотской», но отъ Бога—хочетъ она, и отъ такихъ мужей зачнетъ новое свое царство. Къ Необходимости, какъ аспекту Души Міра, христіанское сознаніе относится какъ къ Матери, отъ злой воли человѣка изнемогающей и новою волей искупленнаго однимъ Человѣкомъ-Искупителемъ Адама долженствующей преобразиться. На Землѣ, страдальной Матери, вдовѣ Эдема, напечатлѣваетъ христіанство преображающій поцѣлуй. Въ этомъ мужскомъ лобзаніи любви—христіанское преодолѣніе природной необходимости.

Ибо необходимость природная есть причинная связь явленій; но каждое явленіе и каждый мигъ мимолетный не чадо безмужней матери, а чадо брака между женскою причиною и мужескимъ сѣменемъ

Логоса. И свѣтъ этого сѣмени во тьмѣ свѣтитъ, и тьма его не объемлетъ.

Правое самоутвержденіе человѣка въ Отцѣ, какъ Сына, не имѣющаго иной воли, кромѣ воли Отца, даетъ ему жизнь въ свободѣ. Свобода есть зачинательная мощь, возможность начала. Кто зачинать не можетъ, но лишь продолжать, тотъ не свободенъ: его дѣйствія суть только слѣдствія причинъ, не въ немъ лежащихъ. Только почерпнувъ новое содержаніе нашего *я* изъ того изначальнаго бытія, которое есть Самъ въ насъ и Отецъ въ Небѣ нашемъ, мы пріобрѣтаемъ инициативную мужескую силу, которой ждетъ Міровая Душа. Иначе всѣ дѣйствія наши только слѣдствія ея собственныхъ законовъ, и она не имѣетъ отъ насъ сѣмени Логоса.

Но жена всегда вѣрна себѣ. Змій прельстилъ Еву обѣщаніемъ божественнаго сознанія. Она думала достигнуть его черезъ матерію, и съѣла плодъ, и дала Адаму, становясь началомъ вины. И Адамъ впалъ въ рабство плоти. Возмездіе за ту трагическую вину, которую мы называемъ грѣхопаденіемъ, было развитіемъ заложеннаго въ ней содержанія. Въ болѣзняхъ Міровая Жена стала родить безсильныхъ чадъ. Женское единобожіе соотвѣтствуетъ подчиненію Адама Женѣ, какъ матеріи. Послѣдовало новое возмездіе за вину Евы, и мужеское стало господствовать надъ женскимъ, и новый совершился грѣхъ—грѣхъ порабощенія Жены. Это порабощеніе не спасло ничего, и только увеличило мѣру бѣдствій.

Христіанство дало разрѣшеніе борьбѣ половъ. Мужеское какъ Сынъ, женское какъ Невѣста, каждое дѣйствіе какъ бракъ Логоса и Души Міра, Земля

какъ Жена, стоящая на Лунѣ и облеченная въ Солнце при встрѣчѣ Жениха,—вотъ символы раскрытой въ христіанствѣ тайны о женскомъ и мужскомъ, истинное проникновеніе въ которую можетъ быть только достиженіемъ внутренняго созерцанія и опыта и которая одна сильна спасти насъ отъ древняго ужаса,— онъ же донынѣ и нашъ ужасъ.

ТЫ ЕСИ.

Находится ли религія въ состояніи разложенія (dissolution) или эволюціи (évolution)?

Запросъ журнала „Mercure de France".

Ε Ι.

Надпись на дельфійскомъ храмѣ.

I.

Современный кризисъ индивидуализма не есть явленіе только нормативнаго порядка, обусловленное передвиженіями цѣнностей въ сферѣ нравственнаго самоопредѣленія личности,—но коренится онъ въ ростѣ и измѣненіи самого сознанія личности; утонченіе и углубленіе личнаго сознанія, дифференцируя его, разрушило его единство.

Гдѣ я? гдѣ я?
По себѣ я
Возалкалъ.
Я—на днѣ своихъ зеркалъ.

(„*Прозрачность*").

Этотъ стихъ, который не былъ бы понятенъ въ прежнія времена никому, кромѣ людей исключительной и внутрь устремленной созерцательности, выражаетъ едва-ли не общеиспытанный психологическій

фактъ въ ту эпоху, когда наука не знаетъ болѣе, что такое *я*, какъ постоянная величина въ потокѣ сознанія.

Метафизика (возьмемъ въ примѣръ хотя бы ученіе о характерѣ эмпирическомъ и умопостигаемомъ) и нравственная философія, гносеологія и психологія, «рефлексія» нашихъ дѣдовъ и явленія умственной и душевной жизни, обнаружившіяся къ концу прошлаго вѣка въ формахъ эстетическаго иллюзіонизма, импрессіонизма и, наконецъ, символизма, какъ специфической художественной секты и школы, не оставили намъ не только стариннаго «cogito, ergo sum», но даже и его элементовъ: ни «cogito», ни «sum» (мы легче поняли бы: fio, ergo non sum).

Какой-то невидимый плугъ, въ наступившіе сроки, разрыхлилъ современную душу—не въ смыслѣ изнеможенія ея внутреннихъ силъ, но въ смыслѣ разложенія того плотнаго, непроницаемаго, нерасчлененнаго сгустка жизненной энергіи, который называлъ себя «я» и «цѣльною личностью» въ героическую пору непосредственнаго индивидуализма. Это разрыхленное поле личнаго сознанія составляетъ первое условіе для всхода новыхъ ростковъ религіознаго міровоспріятія и творчества.

II.

Религія начинается въ мистическомъ переживаніи (каковымъ въ древнѣйшія времена является оргіастическое изступленіе) въ моментъ дифференціаціи этого переживанія, представляющей его сознанію, какъ «одержаніе», т. е. исполненіе души божествомъ, въ нее

вселяющимся и ею овладѣвающимъ. Экстазъ есть раскрытіе антиноміи личности; и только тогда мы вправѣ утверждать, какъ совершившійся фактъ, религію въ смыслѣ душевнаго событія, когда намъ предстоитъ наличность внутренняго опыта, раскалывающаго наше *я* на сферы «я» и «ты».

Доколѣ человѣкъ называлъ «ты» существа, внѣ его «я» сущія, могла быть—скажетъ отвлеченно мыслящій (хотя историкъ знаетъ изначальность внутренняго переживанія въ происхожденіи вѣръ)—могла быть только religio въ исконномъ смыслѣ италійскаго слова: въ смыслѣ боязливой почтительности по отношенію къ окружающимъ человѣка духамъ и осторожной «оглядки» на ихъ скрытое присутствіе, на заповѣдныя ихъ области и на всѣ права ихъ, не нарушаемыя безнаказанно. Но то, что есть религія воистину, родилось изъ «ты», которое человѣкъ сказалъ въ себѣ тому, кого ощутилъ внутри себя сущимъ, будь то временный гость или пребывающій владыка.

III.

Переживанія экстатическаго порядка суть переживанія женственной части *я*, когда Психея въ насъ высвобождается изъ-подъ власти и опеки нашего сознательнаго мужескаго начала, какъ бы погружающагося въ самозабвеніе или умирающаго, и блуждаетъ въ поискахъ своего Эроса, на подобіе Мэнады, призывающей Діониса. Ибо эта женственная часть нашего сокровеннаго существа утверждаетъ свою обособленную жизнь только при угашеніи внутренняго очага нашихъ мужественныхъ энергій, подобно тому, какъ Ева воз-

никаетъ во время сна Адамова. Духовный стимулъ, побуждающій ее къ этому угашенію, можетъ имѣть такую напряженность, что она самопроизвольно и насильственно нейтрализуетъ вліянія мужескаго *я* и какъ бы жертвенно умерщвляетъ его, внутренне воспроизводя собою пластическій типъ Мэнады—жрицы и мужеубійцы.

Таковою представляется намъ природа того «изступленія» или «выхожденія изъ себя», которое въ психологическомъ феноменѣ являетъ снятіе и упраздненіе граней личнаго сознанія.

IV.

Продолжимъ образное изъясненіе экстатическихъ состояній, въ лонѣ которыхъ совершается религіозное событіе,—какими они открываются нашему анализу.

Блуждая по периферіи сознанія, Психея ищетъ лучей духа, исходящихъ изъ нашего божественнаго центра, изъ того Абсолютнаго въ глубочайшей святынѣ нашего духовнаго существа, имя которому въ ученіи брамановъ—Атманъ и «Самъ», въ христіанской мистикѣ—Небо и Отецъ въ Небѣ. Но эти духовные лучи реализуются для Психеи въ ипостаси богосыновства: никто не приходитъ къ Отцу иначе, какъ чрезъ Сына. Эросъ, по которому тоскуетъ Психея-жена коего призываетъ Мэнада-мать, — чьи разсѣянные члены собираетъ Изида-вдова, — есть Сынъ. И на зовы Психеи-Мэнады мужское *я* какъ бы воскресаетъ изъ смертнаго сна и облекается въ свѣтлое видѣніе Сына,—если его умопостигаемое самоопредѣленіе есть въ своей сущности тяготѣніе къ «свѣтлѣйшему солнца»

и сверхличному средоточію личнаго бытія, если его послѣдняя сокровенная воля, in potentia,—не его воля, но воля Отца.

Тогда Психея узнаетъ своего Жениха, такъ приближающагося къ ней изъ глубины личнаго сознанія въ образѣ воскресшаго *я*,—какъ проснувшійся сынъ Божій (Лука, 3, 38)—Адамъ—приближается къ своей новозданной невѣстѣ. Тогда Мэнада (Гиппа неоплатониковъ) принимаетъ въ свою колыбель-кошницу новорожденнаго младенца Діониса,—что́ соотвѣтствуетъ, въ ученіи Мейстера Экгарта, мистическому моменту рожденія Христа въ *я*. Тогда, какъ Лазарь, выходящій изъ гроба, пробуждается посвящаемый въ египетскія мистеріи отъ смертнаго сна при кликахъ, привѣтствующихъ воскресшаго «Озириса». Такъ лучъ Духа, брызжущій изъ божественнаго средоточія существа человѣческаго, пресуществляетъ психическую субстанцію погруженнаго въ сонъ мужескаго *я* и, воскрешая, возсоздаетъ его, преображеннаго, въ ликѣ богосыновства.

Въ сліяніи Психеи съ преображеннымъ *я*, разоблачающимся въ эпифаніи Вакха, сына Діева, съ завершеніемъ цикла праваго вакхическаго безумія, возстановляется сознаніе личности; но возстановленная личность высвѣтлена, «очищена» и «освящена», по выраженію древнихъ. Это освященіе состоитъ въ томъ, что мужеское *я* въ человѣкѣ осознало себя,—хотя бы тускло и на мигъ, какъ это бывало въ эллинской каѳартикѣ,—въ ипостаси сыновней. И не случайно, въ священной терминологіи Діонисова культа, эта полнота внутренняго сліянія личнаго *я* съ Богочеловѣкомъ-Сыномъ означается наименованіемъ «вакха»,

примѣняемымъ ко всѣмъ правымъ служителямъ діонисійскихъ таинствъ, а въ символикѣ египетскихъ посвященій—именемъ «Озириса».

V.

Желающій сохранить себѣ душу свою, теряетъ ее и губитъ: закрѣпощеніе Психеи нашему сознательному мужескому началу убиваетъ ея вдохновенный починъ. Мэнада стремится въ просторъ и одиночество, послушная голосу, ей вѣдомому: одинокой до времени должна она блуждать и томиться въ священной тоскѣ.

Съ другой стороны, опасности, навстрѣчу которымъ она устремляется, оправдываютъ завѣтъ попеченія о «спасеніи души». Отъ предоставленнаго нашему мужескому началу выбора между конечнымъ богопротивленіемъ и осуществляющимся богосыновствомъ, между сверхличнымъ изволеніемъ и личнымъ отъединеніемъ, послѣдняя ступень котораго въ микрокосмѣ соотвѣтствуетъ макрокосмическому отпаденію Сатаны отъ Бога,—зависитъ, въ случаѣ демоническаго самоопредѣленія нашей умопостигаемой воли, «одержаніе» Психеи силами, чуждыми естества Діонисова, ея пагубное неистовство, «неправое безуміе», роковая «Лисса» древнихъ.

Отвращеніе отъ сверхличнаго начала, полагаемаго нами въ средоточіи сознанія, уклоняетъ волю мужескаго *я* къ его периферіи, гдѣ освобождающаяся Психея встрѣчаетъ его въ образѣ враждебнаго преслѣдователя или коварнаго соблазнителя.

Она можетъ бѣжать и удалиться отъ него или возстать и напасть на него, подобно Мэнадѣ Агавѣ,

убійцѣ Пенѳея: такой расколъ сознанія не можетъ не проявиться въ томъ или иномъ видѣ душевной болѣзни, въ безуміи или отчаяніи. Соблазненная же и предавшаяся, Психея повторитъ въ своемъ переживаніи миѳъ о Евѣ и Зміи и послужитъ орудіемъ мрачнаго самоутвержденія личности, замкнувшейся въ своихъ предѣлахъ и удалившейся отъ начала вселенскаго,—въ каковомъ удаленіи и отъединеніи мы усматриваемъ содержаніе метафизическаго грѣхопаденія, темной «вины своевольныхъ предковъ», о снятіи которой молились орфики, разумѣя подъ нею предвѣчный разрывъ Діониса Титанами—это миѳическое отображеніе «начала индивидуаціи» (principii individuationis).

VI.

Правая молитва, которой училъ Христосъ, начинается съ волевого акта, обращающаго наше личное сознаніе къ сверхличному,—съ утвержденія нашего богосыновства: «Отецъ нашъ»,—«Ты» въ насъ.

Выраженіе «небо» (οὐρανός) и небеса (οὐρανοί) принадлежатъ къ сокровенному въ евангельскомъ ученіи, къ новозавѣтнымъ arcana.

Небо въ человѣкѣ; оно разоблачается въ его сознаніи чрезъ внутренній поворотъ воли (μετάνοια). Торжествующее въ человѣкѣ внутреннее Небо есть «царство небесъ» *). Въ глубинѣ нашего Неба есть Отецъ (ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς). Совершенное излученіе воли Его въ насъ, просвѣтляющее всю среду и какъ бы

*) Матѳ. 4,71: μετανοεῖτε, ἤγγικε γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.

самую поверхность (периферію или «Землю») нашего сознанія, есть осуществленіе воли Отца «на Землѣ». Тогда сокровенное имя Отца въ насъ «освятится» (аористъ ἁγιασθήτω), т. е. прославится въ насъ (чрезъ мистическое поглощеніе *я* въ *Ты*), потенціальное Имя станетъ реальнымъ, мы будемъ цѣлостно совершенны, какъ Отецъ въ Небѣ.

Прошеніе о «хлѣбѣ насущномъ» (присоединенное къ словамъ «на землѣ» (ἐπὶ τῆς γῆς) есть сокровенная мольба о питаніи периферіи человѣческаго сознанія изъ божественнаго средоточія Небесъ. Прошеніе «объ оставленіи долговъ» заключаетъ въ себѣ энергію ослабляющую связи природной необходимости. Моленія о «невведеніи во искушеніе» и «избавленіи отъ лукаваго» предохраняютъ отъ дурной зеркальности мистическаго богоутвержденія въ насъ, могущей привести внѣшняго человѣка къ самообожествленію.

VII.

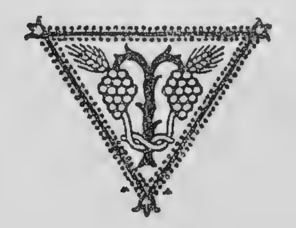
Разложеніе единства личнаго сознанія предуготовляетъ въ современной душѣ углубленнѣйшія проникновенія въ таинства микрокосма. Съ этими проникновеніями связана, по нашему мнѣнію, судьба религіи въ ближайшемъ будущемъ. Изъ микрокосма, какъ изъ горчичнаго зерна, должно вырости грядущее религіозное сознаніе, — тогда какъ большинство историческихъ вѣроученій (считая въ ихъ числѣ и церковное вѣроученіе такъ называемаго «историческаго христіанства») отправлялось отъ идеи макрокосма.

«Небо» въ насъ; «Ты» въ насъ, къ совершенству котораго, какъ къ своему математическому предѣлу,

должно приближаться наше сыновнее *Я*, до отожествленія своей воли съ Его волей; наша периферическая Психея, душа Земли въ насъ, ждущая разоблаченнаго Сына въ насъ, какъ истиннаго Жениха своего, чтобы черезъ него осуществить «на Землѣ» волю «сущаго въ Небѣ», и потому вдохновенно вырывающаяся изъ плѣна нашего эмпирически-сознательнаго, мужескаго *я*, подстерегающая его сонъ, хотящая его временной смерти для лучшаго воскресенія въ Духѣ, готовая убить его, какъ безумная Агава лже-разумника Пенѳея, — вотъ элементы, различаемые нами въ мистическомъ сознаніи личности въ этотъ переходный и критическій моментъ нашей религіозности, какъ нѣкоторые первоначальные намеки и просвѣты внутренняго опыта, наиболѣе доступные современной душѣ, тоскующей о «Ты» въ своихъ глубочайшихъ переживаніяхъ и только еще мистически настроенной, еще не могущей быть религіозной вслѣдствіе невѣдѣнія этого «Ты».

Когда современная душа снова обрѣтетъ «Ты» въ своемъ «*я*», какъ его обрѣла душа древняя въ колыбели всѣхъ религій, тогда она постигнетъ, что микрокосмъ и макрокосмъ тожественны, — что міръ внѣшній данъ человѣку лишь для того, чтобы онъ учился имени «Ты» и въ недоступномъ ближнемъ и въ недоступномъ Богѣ,—что міръ есть раскрытіе его микрокосма. Ибо то, что религіозная мысль называетъ первобытнымъ раемъ, есть нормальное отношеніе макрокосма и микрокосма,—ноуменальное всечувствованіе вещей, какъ равно и тожественно сущихъ вмѣстѣ внутри и внѣ человѣка, сына Божія; и только грѣхопаденіе, только титаническое растерзаніе единаго сыновняго Лика положило непроходимую для сознанія границу между

ноуменально непостижимымъ макрокосмомъ и внутренне распавшимся въ себѣ микрокосмомъ, котораго благодатное возсоединенiе въ Духѣ стало для человѣческаго индивидуума единственно возможнымъ въ чудесныя и жертвенныя мгновенiя праваго религiознаго восторга.



ПРИМѢЧАНІЕ.

Перечисленныя статьи впервые напечатаны были, съ болѣе или менѣе значительными разночтеніями, въ нижепоименованныхъ изданіяхъ:

НИЦШЕ И ДІОНИСЪ—„Вѣсы", 1904, V.

СИМВОЛИКА ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ НАЧАЛЪ—„Вѣсы", 1905, V (подъ заглавіемъ „О нисхожденіи").

ПОЭТЪ И ЧЕРНЬ—„Вѣсы", 1904, III.

КОПЬЕ АѲИНЫ—„Вѣсы", 1904, X.

НОВЫЯ МАСКИ—„Вѣсы", 1904, VII (и, какъ предисловіе, въ книгѣ Л. Зиновьевой-Аннибалъ: „Кольца", драма. М., изд. „Скорпіонъ", 1904).

ВАГНЕРЪ И ДІОНИСОВО ДѢЙСТВО—„Вѣсы", 1905, II.

О ШИЛЛЕРѢ—„Вопросы Жизни", 1905, VI.

КРИЗИСЪ ИНДИВИДУАЛИЗМА—„Вопросы Жизни", 1905, IX.

О НЕПРІЯТІИ МІРА—предисловіе къ книгѣ Г. Чулкова „Мистическій Анархизмъ", Спб., изд. „Факелы", 1906.

БАЙРОНЪ И ИДЕЯ АНАРХІИ—предисловіе къ сдѣланному авторомъ статьи переводу поэмы „Островъ" въ III т. Сочиненій Байрона, „Библіотека Великихъ Писателей, подъ ред. С. Венгерова", Спб., 1906.

О «ЦЫГАНАХЪ» ПУШКИНА — статья изъ II т. Сочиненій Пушкина, „Библ. Великихъ Писателей, подъ ред. С. Венгерова", Спб., 1908.

ПРЕДЧУВСТВІЯ И ПРЕДВѢСТІЯ—„Золотое Руно", 1906, V—VI.

О ВЕСЕЛОМЪ РЕМЕСЛѢ И УМНОМЪ ВЕСЕЛІИ (публичная лекція)—„Золотое Руно" 1907, V.

ДВѢ СТИХІИ ВЪ СОВРЕМЕННОМЪ СИМВОЛИЗМѢ (публ. лекція)—„Золотое Руно", 1908, III—IV, V.

ЭКСКУРСЪ О ЭСТЕТИКѢ И ИСПОВѢДАНІИ—„Вѣсы", 1908, XI.

О РУССКОЙ ИДЕѢ (публ. лекція)—„Золотое Руно", 1909, I, II—III.

СПОРАДЫ I, II, IV — „Вѣсы“, 1908, VIII.

СПОРАДЫ VI—„Золотое Руно“, 1908, XI—XII.

СПОРАДЫ VII—„Факелы“ II, Спб., 1907.

О ДОСТОИНСТВѢ ЖЕНЩИНЫ (публ. лекція)—газ. „Слово“, 1908, №№ 650 и 652.

ДРЕВНІЙ УЖАСЪ (публ. лекція)—„Золотое Руно“, 1909, IV.

ТЫ ЕСИ—„Золотое Руно“, 1907, VII—VIII—IX.

Обложку книги рисовалъ М. ДОБУЖИНСКІЙ.

ОШИБОЧНО НАПЕЧАТАНО:

СТР.	СТРОКА.		НАПЕЧАТАНО:	ДОЛЖНО ЧИТАТЬ.
28,	1	*сверху.*	продольной	горизонтальной
57,	5	*снизу.*	зиждится	зиждется
64,	6	*сверху.*	ибо Любовь,	ибо Любовь
73,	9	,,	буйныхъ	бурныхъ
95,	15	,,	говорилъ	говоритъ
104,	12	*снизу.*	съ одной формы	въ одной стороны
137,	16	*сверху.*	исключитеьно	исключительно
148,	4	,,	задумчиваго,	задумчиваго, и
182,	2	,,	„Цыганъ“	„Цыганы“
194,	1	*снизу.*	„вѣрност землѣ“	„вѣрность землѣ“
220,	1	,,	по духу	по духу,
224,	6	*сверху.*	Вергилій,	Вергилій
230,	14	,,	полезнѣйшѣе	полезнѣйшее
231,	6	*снизу.*	хотѣло	хотѣло бы
233,	1	*сверху.*	выращеное	выращенное
234,	10	,,	Анахорсисъ	Анахарсисъ
234	4	*снизу.*	внутренною	внутреннею
236,	16	*сверху.*	неволилъ	не волилъ
264,	13	*снизу.*	принпипъ	принципъ
266,	11	*сверху.*	благоуханія	благоуханные запахи
290,	1	*снизу.*	reaiora	realiora
319,	3	*сверху.*	въ насъ великій	въ насъ—великій
333,	11	*снизу.*	обниетъ	обниметъ
337,	14	*сверху*	Die	Dei
359,	17	,,	зрѣнію	зрѣнія
391,	9	*снизу.*	тоска	жажда
407,	11	,,	въ правой	въ лѣвой
410,	4	,,	разсужали	разсуждали
414,	1	,,	выведенъ	возведенъ
415,	5	*сверху.*	коррелатае бсолютной	коррелатъ абсолютной

ИЗДАНІЯ „ОРЪ“.

1907 г.

ЦВѢТНИКЪ „ОРЪ“. *Кошница первая. Сборникъ лирическій и драматическій. Стихотворенія Вяч. Иванова, К. Бальмонта, Ѳ. Сологуба, А. Ремизова, В. Брюсова, П. Соловьевой, М. Волошина, Вл. Пяста, Ю. Верховскаго, А. Блока, Г. Чулкова, С. Городецкаго, Ад. Герцыкъ, М. Сабашниковой; комедіи М. Кузмина и Л. Зиновьевой-Аннибалъ. Обложка М. Добужинскаго.*

А. БЛОКЪ. *„Снѣжная Маска“. Стихи. Съ фронтисписомъ Л. Бакста.*

С. ГОРОДЕЦКІЙ. *„Перунъ“. Стихи. Съ фронтисписомъ Л. Бакста.*

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. *„Трагическій Звѣринецъ“. Разсказы. Обложка М. Добужинскаго.*

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. *„Тридцать три урода“. Повѣсть.*

ВЯЧ. ИВАНОВЪ. *„Эросъ“. Стихи.*

А. РЕМИЗОВЪ. *„Лимонарь“. Повѣствованія по апокрифамъ.*

Г. ЧУЛКОВЪ. *„Тайга“. Драма.*

1908 г.

М. КУЗМИНЪ. *„Комедіи о Евдокіи изъ Геліополя, о Алексѣѣ человѣкѣ Божіемъ, о Мартиніанѣ“. Съ приложеніемъ муз. нотъ.*

1909 г.

В. БОРОДАЕВСКІЙ. *„Стихотворенія“. Элегіи, оды, идилліи. Съ предисл. Вяч. Иванова.*

ВЯЧ. ИВАНОВЪ. *„Эллинская религія страдающаго бога“. Опытъ религіозно-исторической характеристики Діонисова культа.*

ВЯЧ. ИВАНОВЪ. *„По Звѣздамъ“. Статьи и афоризмы. Обложка работы М. Добужинскаго.*

ПЕЧАТАЕТСЯ:

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. *Собраніе сочиненій.*

Главный складъ этой книги въ Товариществѣ „Общественная Польза“; остальныхъ же изданій у Вольфа.

Книга отпечатана въ типографіи „Общественная Польза“.

